



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: MÍDIA, COTIDIANO E IMAGINÁRIO

BIANCA DE SOUSA DANTAS

NORDESTE, IDENTIDADE E IMAGINÁRIO: Uma análise da série Amores Roubados

JOÃO PESSOA

2020

BIANCA DE SOUSA DANTAS

NORDESTE, IDENTIDADE E IMAGINÁRIO: Uma análise da série Amores Roubados

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC-UFPB), com concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, como requisito para obtenção de título de Mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Mídia, Cotidiano e Imaginário

Orientadora: Profª. Dra. Eunice Simões Lins

JOÃO PESSOA

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D192n Dantas, Bianca de Sousa.

Nordeste, identidade e imaginário : uma análise da
série Amores Roubados / Bianca de Sousa Dantas. - João
Pessoa, 2020.

71 f. : il.

Orientação: Eunice Simões Lins.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Amores Roubados - Minissérie. 2. Televisão
brasileira. 3. Nordeste - Identidade e imaginário. I.
Lins, Eunice Simões. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791.242(043)

BIANCA DE SOUSA DANTAS

NORDESTE, IDENTIDADE E IMAGINÁRIO: Uma análise da série Amores Roubados

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC-UFPB), com concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, como requisito para obtenção de título de Mestre em Comunicação.

Apresentado em 28/02/2020

BANCA EXAMINADORA



Professora Dra. Eunice Simões Lins - PPGC/UFPB (orientadora)



Professor Dr. André Ricardo Dias Santos - IF Sertão PE (examinador)



Professora Dra. Patrícia Monteiro Cruz Mendes - PPJ/UFPB (examinadora)

A meus avós Ciço e Luzia,
agricultores do sertão em mim.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Janduhi Dantas e Ana Maria de Sousa, pela vida e por todo o amor e incentivo. Estou sempre aprendendo a andar de mãos dadas com vocês.

Aos meus avós Ciço Juvino e Luzia Costa (*in memoriam*), por sonharem em ver sua neta em uma universidade.

Ao professor Dr. Wellington Pereira, pela palestra ministrada em 2012, na UFPB, onde decidi que seria sua aluna. Nesse momento, eu escolhi o PPGC.

Ao professor Dr. Derval Golzio, pela orientação e pelas suas contribuições para esta pesquisa.

À professora Dra. Eunice Lins, por acreditar e me orientar na conclusão desta pesquisa. Pelo imaginário e pelo desabrochar. Pelo jardim zen que hoje enfeita minha sala e pela amizade que construímos.

Aos professores da banca examinadora, pelas avaliações e contribuições para esta pesquisa que agora ganha vida.

À minha turma do PPGC, especialmente Edyelton Marinho, porque o percurso sempre é mais bonito que o ponto final.

À turma de Mídias Digitais 2017.2, pelo estágio docência na disciplina Oficina de Produção de Textos. Aos meus alunos, amigos e colegas de trabalho Igor Lucena e Lucas Panta, pelo documentário *Deixei o leito às 05 horas*. O mundo é todo de vocês!

À Carla Loureto, minha grande amiga e meu lugar seguro, pela constância do seu coração imenso. Guimarães Rosa escreveu que “viver é um rasgar-se e remendar-se”. Ser sua amiga é saber que nunca me faltarão tecidos, linhas e agulhas para recomeçar.

Aos meus amigos, pelas cervejas e pizzas no Castelo Branco, pelos finais de semana em Patos e pelas noites de luar em Carapibus.

À Marluce e Ednaldo, meus padrinhos do coração, porque os momentos compartilhados ao redor da mesa na varanda fizeram de sua casa em Jacumã o meu refúgio na reta final deste trabalho.

À Laura, Lívia, Louise e Rudá, por me lembrarem que o mundo é mais bonito quando visto pelos olhos das crianças.

À minha psicóloga Alessandra Costa, por me guiar nesse processo eterno de autoconhecimento. Por me ajudar a enxergar o que eu já não via e o que ainda posso ver. Pelo ressignificar.

Aos meus gatos Seda e Arrudêi, pela companhia silenciosa durante os estudos e a escrita.

Ao sertão, porque não me esqueço de onde venho.

“O Nordeste o que tem feito até hoje é se coser com suas próprias mãos”.

Agamenon Magalhães

RESUMO

Como região que carrega grande potencialidade simbólica, o Nordeste há muito tempo funciona como espaço gerador de narrativas sobre o seu povo, sua cultura e o modo de vida presentes. Esta pesquisa investiga como a identidade do nordestino é apresentada na série *Amores Roubados* (2014), da Rede Globo. Para isso, o estudo foi dividido em três capítulos. O primeiro trata sobre Nordeste, identidade e imaginário. O segundo aborda televisão, série e serialização no contexto brasileiro. O terceiro, por fim, analisa a série *Amores Roubados* utilizando duas metodologias: a análise de conteúdo, dividida entre categorias que examinam as características visuais do Nordeste e as características psicológicas de seu povo; e a hermenêutica simbólica proposta por Durand (2001). Se tratando de desenvolvimento econômico, como o Nordeste é mostrado na série? Que relações prevalecem entre as personagens? Em relação ao imaginário, que símbolos predominam?

Palavras-chave: Nordeste; Identidade; Imaginário; Televisão; Ficção Seriada; Amores Roubados.

ABSTRACT

As the region that has great symbolic potential, the Northeast has long been a space that generates narratives about its people, its culture and the way of life of those present. This research investigates how northeastern identity is published in Rede Globo's *Amores Roubados* (2014) series. For this, the study was divided into three chapters. The first deals with the Northeast, identity and the imaginary. The second addresses television, series and serialization in the Brazilian context. The third, finally, analyzes the *Amores Roubados* series using two methods: a content analysis, divided between categories that examine how visual resources of the Northeast and the psychological characteristics of its people; and a hermeneutical symbolic proposal by Durand (2001). When it comes to economic development, how is the Northeast shown in the serie? What relationships prevail between the characters? In relation to the imaginary, which symbols predominate?

Keywords: Northeast; Identity; Imaginary; Television; Serial Fiction; *Amores Roubados*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Antônia (Ísis Valverde) e Leandro (Cauã Reymond).....	35
Figura 2 - Caju cantando embolada durante a Festa de São Miguel.....	46
Figura 3 - Delegado recebe suborno de Jaime.....	48
Figura 4 - Cavalcanti agride Celeste após descobrir traição.....	49
Figura 5 - Bigode atira em Leandro durante perseguição.....	50
Figura 6 - Imagem do alto do Raso da Catarina (BA).....	51
Figura 7 - Antônia pratica bungee jump.....	51
Figura 8 - Imagem do alto da vinícola.....	52
Figura 9 - Isabel tomando remédios.....	52
Figura 10 - Isabel ao telefone e a imagem de Santa Isabel.....	53
Figura 11 - Jaime na ponta da mesa.....	53
Figura 12 - Ana Clara e Antônia.....	54
Figura 13 - Jaime de pé e Isabel lendo.....	54
Figura 14 - João faz montagem de foto com Antônia.....	55
Figura 15 - Jaime, sentado, conversa com Leandro.....	55
Figura 16 - Céu (passagem de tempo).....	56
Figura 17 - Degustação às cegas.....	56
Figura 18 - Isabel abraça Antônia.....	57
Figura 19 - João treina tiro ao alvo.....	57
Figura 20 - Celeste e Leandro.....	58
Figura 21 - Antônia à procura de carona.....	58
Figura 22 - Leandro e Fortunato se abraçam.....	59
Figura 23 - Bigode atira em Fortunato.....	59
Figura 24 - Jaime e Isabel após enterro.....	60
Figura 25 - Isabel saca arma e aponta para Jaime.....	60
Figura 26 - Isabel na memória de Jaime.....	61
Figura 27 - Celeste de pé enquanto Cavalcanti assiste.....	61
Figura 28 - Carolina de pé enquanto Deocleci assiste.....	62
Figura 29 - João mata Bigode.....	62
Figura 30 - Antônia tem pesadelo com Leandro.....	63
Figura 31 - Carolina e Fortunato se abraçam.....	63
Figura 32 - Jaime e Antônia na beira do penhasco.....	64
Figura 33 - Jaime cai do penhasco.....	64

Figura 34 - Jaime e Antônia (criança).....	65
Figura 35 - Vinícola seca.....	65
Figura 36 - Leandro (filho), Antônia e Isabel no Rio São Francisco.....	66

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Hermenêutica Simbólica.....	30
Gráfico 2 - Ruas.....	41
Gráfico 3 - Vegetação.....	41
Gráfico 4 - Água.....	42
Gráfico 5 - Disponibilidade da água.....	42
Gráfico 6 - Meio de transporte.....	43
Gráfico 7 - Local das cenas internas.....	44
Gráfico 8 - Casas.....	45
Gráfico 9 - Vestimentas.....	45
Gráfico 10 - Relações entre personagens.....	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 É DE CÁ: NORDESTE, IDENTIDADE E IMAGINÁRIO.....	16
3 “TELESPECTADORANDO”: TELEVISÃO, SÉRIE E SERIALIZAÇÃO NO CONTEXTO BRASILEIRO.....	30
3.1 A EMPAREDADA DA RUA NOVA.....	33
3.2 AMORES ROUBADOS.....	34
4 ANÁLISE DE CONTEÚDO E HERMENÊUTICA SIMBÓLICA: CAMINHOS METODOLÓGICOS PARA COMPREENDER O NORDESTE EM <i>AMORES ROUBADOS</i>.....	39
4.1 A ANÁLISE DE CONTEÚDO.....	40
4.1.1 Ruas.....	40
4.1.2 Vegetação.....	41
4.1.3 Água.....	42
4.1.4 Disponibilidade da água.....	42
4.1.5 Meio de transporte.....	43
4.1.6 Local das cenas internas.....	43
4.1.7 Casas.....	44
4.1.8 Vestimentas.....	45
4.1.9 Relações entre personagens.....	46
4.2 HERMENÊUTICA SIMBÓLICA.....	50
4.2.1 Hermenêutica simbólica do primeiro capítulo.....	50
4.2.2 Hermenêutica simbólica do segundo capítulo.....	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS.....	69

1 INTRODUÇÃO

Como região que carrega grande potencialidade simbólica, o Nordeste há muito tempo funciona como espaço gerador de narrativas sobre o seu povo, sua cultura e o modo de vida presentes. Quando a televisão ainda não tinha chegado ou mesmo atingido o nível de popularização estabelecido hoje no país, a região já integrava os cenários de grandes clássicos da literatura brasileira, como *O Sertanejo* (1988) *Os Sertões* (1902), *Vidas Secas* (1938), *Morte e Vida Severina* (1955), *Grande Sertão: Veredas* (1956), etc.

Ao passo que a televisão foi se popularizando e ganhando espaço no Brasil, as emissoras também começaram a abordar o Nordeste em suas narrativas, muitas vezes adaptando obras literárias para o audiovisual, processo que oferece, na maioria dos casos, maior acesso a obras não tão conhecidas ou ainda não lidas pelo público. Além disso, de acordo com Amodeo (2018), essas adaptações contribuíram não só para a qualidade dos textos televisivos, como acompanharam a evolução que o veículo viveu no país, inclusive estreando novos formatos e absorvendo as inovações tecnológicas.

Nos anos 70, a Rede Globo, por exemplo, inaugurou o horário das 18h na sua programação para novelas adaptadas ou inspiradas em livros. Na década de 80, essas produções passaram a ser exibidas às 22h. Em seguida, as adaptações também foram utilizadas na produção de seriados. A emissora já adaptou obras como *Dom Casmurro*, *Tieta do Agreste*, *Gabriela - Cravo e Canela*, *Grande Sertão: Veredas*, *O Tempo e o Vento*, *Ciranda de Pedra*, *Os Maias*, *A Casa das Sete Mulheres*, *A Moreninha*, *Dois Irmãos*, etc.

O Nordeste foi cenário de novelas e séries televisivas a partir de adaptações de obras literárias e de criações originais, em produções audiovisuais como *Velho Chico*, *Cordel Encantado*, *Gabriela*, *Jerônimo - O Herói do Sertão*, *Grande Sertão: Veredas*, *Hoje é Dia de Maria*, *Amores Roubados*, *Onde Nascem os Fortes*, etc.

Como aporte teórico, para as discussões temáticas aqui propostas, destacam-se respectivamente: a) Nordeste e identidade: Albuquerque Júnior (2011), Oliveira (1981), Penna (1992), etc.; b) Teoria Geral do Imaginário e Hermenêutica Simbólica: Durand (2001), Pitta (2017) e Gomes (2013); c) televisão, série, serialização e adaptações literárias: Mattos (2002), Cruz (2008), Lorêdo (2000), Borelli e Priolli (2000), Mônaco (2009), Mungioli e Pelegrini (2013), Eco (1989), Culler (2009), Mittel (2010), Machado (2000) e Jost (2011).

A partir dos estudos traçados por Penna (1992), é notória a relação entre identidade e imaginário, definido por Gilbert Durand (2001) como o grupo de imagens (e das relações delas) que compõem o essencial e mais importante quanto ao pensamento do ser humano. É a

partir desse repertório de imagens que o homem vive e interpreta os acontecimentos ao seu redor. Ou seja, o imaginário é o conjunto de símbolos e seus significados que as mais diversas culturas estabelecem para dar sentido à forma que os seres humanos enxergam o mundo.

Resultado da adaptação do livro *A Emparedada da Rua Nova* (VILELA, 2013), *Amores Roubados* (2014) foi escolhida como objeto de estudo por se tratar de uma produção audiovisual recente, com audiência relevante, exibida numa emissora de destaque no país, possibilitando analisar a identidade e o imaginário do nordestino num comparativo com imagem do Nordeste tradicionalmente projetada pela literatura e pela mídia: uma região pobre e sem desenvolvimento, de pessoas famélicas que caminham em busca de sobrevivência, além do chão de terra batida e a seca predominante, etc.

Amores Roubados é ambientada na cidade fictícia Sertão, onde estão instaladas grandes empresas no ramo da produção de vinho e manga. O enredo gira em torno do personagem Leandro (Cauã Reymond), um sommelier que seduz várias mulheres e depois precisa lidar com as consequências desses envolvimento, sejam elas as reações dos maridos traídos e suas esposas, ou até mesmo seu relacionamento com Antônio (Ísis Valverde), por quem se apaixonou.

Para Lago, Ribeiro e Prado (2014), em *Amores Roubados*, o Nordeste deixa de ser representado como um espaço esquecido, carente, e passa a ser visto como uma região com uma economia próspera. A partir desse artigo, surgiu a curiosidade em verificar essa hipótese na série, o que originou este estudo.

Nesse sentido, o estudo investiga como a identidade e o imaginário do nordestino são apresentados em *Amores Roubados*. Para isso, os objetivos traçados buscaram: compreender a série enquanto produto audiovisual de entretenimento no contexto brasileiro; discernir as imagens visuais e as caracterizações sociais e psicológicas dos indivíduos que compõem a trama, entendendo esses tópicos como partes determinantes na construção e na elaboração da identidade do nordestino; identificar, a partir da hermenêutica simbólica proposta por Gilbert Durand na Teoria Geral do Imaginário, quais as imagens predominantes na série.

Para pensar o Nordeste, é preciso destacar aquilo que associamos à região: do ponto de vista visual, existem elementos como o território, a caracterização do ambiente, a aridez, a vegetação, a falta d'água, etc.; quanto às vestimentas, correlacionamos a roupas e acessórios de couro, como chapéu e gibão; tratando-se de locomoção, o nordestino ainda depende de animais (cavalo, jumento, boi) ou utiliza veículos como carros e motos?

Quanto às caracterizações sociais e psicológicas, há que se observar como se dá a convivência entre os indivíduos: há relação de mando e poder nos ambientes de trabalho? Nas

relações familiares, o machismo e o sentimento de posse, por exemplo, ainda estão presentes e/ou são perceptíveis? Para o nordestino, a honra ainda é uma questão importante quando ele se vê frente a um conflito? Essas são questões específicas que pretendemos discutir.

Em relação à tipologia, esta pesquisa é descritiva e bibliográfica. Por se tratar de um método que oferece dados estatísticos precisos, adotamos a análise de conteúdo (BARDIN, 1977) na primeira fase do estudo, com categorias que verificam, por exemplo, a vegetação, a infraestrutura da cidade, como também a presença de, entre outras coisas, mando, machismo, submissão, nas relações entre os personagens, etc. Em seguida, utilizamos a hermenêutica simbólica proposta por Durand (2001), para entender quais imagens predominam na trama. A análise de conteúdo foi aplicada aos dez capítulos da série, enquanto a hermenêutica simbólica nos capítulos de abertura (01) e encerramento (10).

De modo geral, esse estudo foi dividido em três capítulos. O primeiro trata sobre Nordeste, identidade e imaginário. A partir das concepções de Albuquerque Júnior (2011), retomamos o processo de criação do Nordeste. Penna (1992) nos oferece parâmetros para entender e estabelecer a identidade do nordestino, enquanto Gilbert Durand (2001) propõe a hermenêutica simbólica como um método para entender o significado dos símbolos, divididos entre os regimes diurno e noturno da imagem.

O segundo apresenta *Amores Roubados* quanto à sinopse, elenco, personagens, dados sobre a audiência e premiações, bem como as semelhanças e diferenças do livro *A Emparedada da Rua Nova*. Posteriormente, traça o contexto histórico do surgimento da televisão e como esse meio de comunicação se consolidou desde os anos 1950 no Brasil, além de abordar questões como série e serialização.

O terceiro, por fim, analisa os dez capítulos de *Amores Roubados* utilizando dois métodos: a análise de conteúdo, dividida entre categorias que examinam as características visuais do Nordeste e as características psicológicas de seu povo; e a hermenêutica simbólica proposta por Durand (2001).

2 É DE CÁ: NORDESTE, IDENTIDADE E IMAGINÁRIO

Nordeste é uma ficção!

Nordeste nunca houve!

Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!

Não sou da nação dos condenados!

Não sou do sertão dos ofendidos!

Você sabe bem: conheço o meu lugar!

(Belchior)

Dividido em três focos (“o geográfico, o linguístico e o histórico”), o Nordeste ganha narrativa na pesquisa de doutorado e, posteriormente, no livro *A Invenção do Nordeste e outras artes* (2011), do professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Recortado inicialmente na primeira década do século XIX pelo autor, o Nordeste, definido como território apenas em 1940 pelo IBGE, rompe o “espaço natural” do Norte e ganha uma artificialização “prenunciada nos engenhos mecânicos ciclóticos usados nas obras contra as secas”.

Segundo Albuquerque Júnior (2011), através de jornais da época, a exemplo de *O Estado de S. Paulo*, da literatura e das artes em geral, a imagem do Nordeste é “reinventada” a partir da análise desses discursos que fomentaram um inconsciente nacional sobre esse território. Do regionalismo do século XIX às distintas diferenças do regionalismo do século XX, observações são dadas a partir da geografia, do povo e do clima, justificando ou apontando (ou não) diferenças para cada região do país.

No final do século XIX, durante o movimento naturalista, a raça, o espaço e as condições econômicas dos Estados serviram de justificativa para certas regiões se apresentarem com um bom ou mau desenvolvimento social. Esse olhar sobre as práticas de cada região serviu para determinar São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, o que seria exposto como nação ou o que seria enquadrado como regionalismo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Com o fim da escravidão e a transformação dos trabalhadores imigrantes do Sul do Brasil, alguns teóricos defenderam, na observação naturalista da época, que o Nordeste era “uma consequência do encontro entre um hábitat desfavorável e uma raça, fruto do cruzamento de indivíduos de raças extremas e submestiçagem” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Em vista disso, São Paulo fora vendida como um espaço mais harmônico, sustentado pelo imaginário “eugênico” dessa população mais “europeia”, assim como serviu de fundamento para criar, para o Norte e o Nordeste, um “regionalismo de inferioridade”.

O regionalismo paulista se configura, pois, como um “regionalismo de superioridade”, que se sustenta no desprezo pelos outros nacionais e no orgulho de sua ascendência europeia e branca. São Paulo seria, para este discurso regionalista, o berço de uma nação “civilizada, progressista e desenvolvimentista” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 57).

Segundo o autor, atingindo mais fortemente o espaço, a partir de 1900, São Paulo visibilizava cada vez mais a transformação de sua arquitetura medieval para uma concepção mais moderna. Enquanto isso, o regionalismo pré-modernista fortalecia, a exemplo da literatura de Euclides da Cunha, uma paisagem agreste, rudimentar e rústica do Norte. Em São Paulo, o cômico vendia a imagem teatralizada através de Cornélio Pires em “Brasil Pitoresco – Viagem de Cornélio Pires ao Norte do Brasil” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Ainda de acordo com Albuquerque Júnior (2011), a partir desses discursos, a teia resultante de cada comunicação forma, não distante, mas selecionando fatores, um inconsciente nacional dessas regiões. Na multiplicidade, os símbolos e as imagens apontam para uma única verdade. Através dos regionalismos, ganha-se espaço entre a geografia realística para um nascimento nacional e histórico de “diversas áreas do país e de sua população, mais precisamente de suas elites”.

Sendo assim, a invenção do Nordeste e do nordestino vem de uma “criação imaginária, conservadora e reacionária” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Isso quer dizer que, com a divisão geográfica do Norte e do Nordeste, o espaço surge da necessidade político-econômica da época e que, não gratuitamente, fomentou a ideia de uma cultura raiz do Brasil, em detrimento, deturpação e subjugação da população nordestina.

Fundamentando essa ideia, Francisco Oliveira, autor do clássico “Elegia para uma re(li)gião” diz, no início de sua obra, que o “domínio dos latifundiários e dos “barões” do açúcar, no Nordeste” se projetou “num folclore que é, sob muitos aspectos, a glorificação de um passado de servidão”. Apontando, assim, as formas de exploração em que esse território passou em demanda de uma política e de uma economia capitalista de venda e de gestão desse sítio (OLIVEIRA, 1981, p. 17).

Focando na literatura, o regionalismo naturalista de Euclides da Cunha entra em ambivalência com a formação do litoral com o sertanejo, criando nesse primeiro um lugar marcado pela cultura colonizatória (europeus) e o outro afirmando as idiossincrasias nacionais. O sertão mitológico e histórico, da “ciência versus arte” “vai perpassar os discursos sobre nossa nacionalidade. Apontando, por fim, o sertanejo como o herói nacional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Pensar nesse herói nacional que, numa apropriação dos textos euclidianos para o Nordeste, transformou-se no ícone nordestino do espaço e do seu povo é, no viés crítico-social de Albuquerque Júnior (2011), alimentar o discurso que preserva a diferença negativa e arcaica da região, colocando-se em oposição aos avanços do povo sulista e nortenho, assim como sua economia e território.

Portanto, a valorização de uma cultura conciliatória, a determinação de áreas menos avançadas economicamente e socialmente, assim como a tomada de empréstimo de figuras como cangaceiro, jagunços, brejeiros instauram, desde a obra *Os Sertões de Euclides da Cunha* (obra em que o Nordeste sequer fora inventado), uma imagem-cultura pré-moldada desta região. Logo, *A Invenção do Nordeste e outras artes* (2011) atravessa não só a imagem especulativa e determinista dos povos que desconheciam, de fato, o Norte e, por consequência, o Nordeste, assim como amplia e implica os lugares através dos discursos artísticos.

Indo contra a estética do regionalismo naturalista, o modernismo (1920) surge para criticar e incluir os elementos regionais a uma noção nacional. Principados no movimento antropofágico, que visava devorar as culturas e os povos metaforicamente, criando, assim, uma nova arte, as influências internas e externas são revisadas e deslocadas para outro nível de discussão. Para Albuquerque Júnior (2011),

O que o modernismo fez foi incorporar o elemento regional a uma visibilidade e dizibilidade que oscilavam entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, superando a visão exótica e pitoresca naturalista. Esses elementos são retrabalhados ora para destruir sua diferença, ora para ressaltá-la, apagando aquela distância produzida pelo olhar europeizado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 69).

Como exemplificado na obra de Durval, a pintura de Tarsila do Amaral aponta para uma ressignificação da imagem do cacto que, ao invés de repetir elementos descritivos e imaginários para a região Nordeste, amplia os significados da “aspereza” e do “primitivismo” para uma concepção nacional. Logo, o perfil regionalista-naturalista apregoava a caracterização de um espaço de seca, de fome, de desumanidades ocorrentes apenas na sua região, enquanto o modernismo desloca a retina para expor esses elementos numa problemática mais ampla. Ação essa que, para Durval, é essencial para desamarrar o Nordeste (e o Norte) do lugar determinista da pobreza, da escassez, do não desenvolvimento (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Conforme Albuquerque Júnior (2011), em 1924, ocorreu o Congresso Regionalista de Recife, liderado por Gilberto Freyre, que contou com a presença de José Lins do Rego e outras figuras ilustres da época. Esse congresso serviu para contrapor o modernismo surgido

em São Paulo e criticar a centralidade modernista. Durante esse novo regionalismo, críticas a Gilberto Freyre foram feitas, assim como ao Congresso. O pernambucano expoente nesse contraponto, Joaquim Inojosa, chegou a debater a quem beneficiaria a instauração do regionalismo em decaimento ao modernismo e quais as funções políticas por trás da defesa e da permanência da imagem do Nordeste cristalizado no tempo-espço.

Dentre as discussões dos benefícios e malefícios do modernismo, assim como da asseguuração do regionalismo, Durval aponta para dubiedades em ambas representações, considerando que

Os regionalistas e tradicionalistas se diferenciavam dos modernistas por tomar o passado como um simples espetáculo, negando o fato de que a seleção de uma dada tradição obedece a um ponto de vista político. Essa dubiedade entre uma forma moderna e conteúdos tradicionais, a crítica à ética e sociabilidade burguesas, no então, não é privilégio apenas do regionalismo tradicionalista, ela está presente também nas correntes mais conservadoras do modernismo paulista. Tomar, pois, estes movimentos para si, em oposição ao outro, e embarcar nas posturas regionalistas que fizeram emergir estes discursos, além das próprias disputas que envolveram modernistas e regionalistas pela hegemonia cultural, não só em nível nacional, mas também da própria região. São movimentos culturais que defendem a dominação de espaços regionais diferentes, embora ocorram num mesmo campo discursivo. Daí gritarem em torno dos mesmos temas, conceitos, estratégias e problemáticas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 108).

Dessa forma, não só uma parte conservadora do movimento modernismo assim como a próprio Congresso Regionalista, ao “girarem em torno dos mesmos temas”, proporcionaram manifestações artísticas que defenderam certas políticas de “dominação do espaço”, servindo, novamente, a crítica de Albuquerque Júnior (2011) sobre a política da inventividade dos territórios e os seus objetivos.

Retornando às manifestações artísticas do Nordeste, da literatura de 1930, aos cordéis, a poesia, a música, o teatro, todo esse arsenal cultural impunha ao Nordeste os confrontos entre as secas e os litorais, o primitivismo e o moderno, o artesanato e a agricultura versus a industrialização.

De José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz na literatura, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres na pintura, Luiz Gonzaga na música e Ariano Suassuna no teatro, as “Cenas de Nordeste” vendidas por essas artes colaboram com a “invenção” politicamente pensada desde a “fundação” do Nordeste, assim como, por vezes, mantêm o conservadorismo e o tradicionalismo, combatendo os avanços da memória e dos espaços através do tempo. Mesmo tentando contribuir com uma nova perspectiva política, assim como os artistas de esquerda durante o Realismo quiseram demonstrar sobre o povo nordestino, as mesmas

amarras de um Nordeste apenas da seca e das tragédias sociais são mantidas, preservando o imaginário uníssono do local, contribuindo com seus mitos.

Para Durval, assim como para qualquer outra região, o Nordeste é a região em que seus

personagens, imagens, textos, que se tornam arquetípicos, mitológicos, que parecem boiar para além ou aquém da história, que, no entanto, possuem uma positividade, ao se encarnarem em práticas, em instituições, em subjetividades sociais. São imagens, anunciados, temas e “preconceitos” necessariamente agenciados pelo autor, pelo pintor, pelo músico ou pelo cineasta que querem tornar verossímil sua narrativa ou obra de arte. São regularidades discursivas que se cristalizam como características expressivas, típicas, essenciais da região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 217).

Logo, em qualquer análise dessas obras artísticas, o fator verossimilhança conforta a imagem pré-moldada do espaço referido. Então, todo o imaginário construído para o Nordeste ganha, nas obras que se voltam a mimese desse espaço, uma certa convencionalidade das ações, dos gestos, da ambientação que apontam para essa realidade. Outrossim, a utilização mitológica pode servir tanto a favor quanto contra a história, desde que o horizonte de ação se volta ou para a continuidade de um dado passado ou “como uma etapa fundamental para a revolução futura” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Segundo o autor,

O que se chama hoje de “cultura nordestina” é um complexo cultural, historicamente datável. É fruto de uma criação político-cultural, que tende a diluir as próprias diversidades e heterogeneidades existentes neste espaço, em nome da defesa “de seus interesses e de sua cultura” regionais, contra o processo de diluição do nacional ou do internacional (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 351).

Por fim, a obra de Albuquerque Júnior (2011) destaca a necessidade de refazermos o Nordeste para além da sacralização da “região, nação, povo, ordem, família, revolução, discursos políticos” que fomentaram o nascimento da região como ela assim é vendida midiaticamente, politicamente e culturalmente: como o lugar do “menosprezado, do discriminado”, alcançando outros patamares inimaginados da nossa história e economia. Assim, a história do Nordeste há de ser refeita, assim como nosso horizonte futuro.

O conceito de identidade, tanto social quanto individual, é questionado desde o final do século XX. Compreendendo a dificuldade e a multiplicidade de áreas que observam esse conceito, Penna (1992) deixa-nos claro, de início, que não há como se encerrar a análise em uma verdade, mas entender elementos de um dado momento histórico que nos servem, na “percepção social e do próprio indivíduo”, de significado para entender a identidade como um

dos constituintes de percepção de lugares, individualidades e símbolos característicos que se direcionam a uma noção em comum.

Como norte para pensarmos uma noção de identidade, o livro “O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” de Erundina”, de Maura Penna (1992), servirá para compreendermos os discursos no campo da interação social, que delineiam o inconsciente sobre o que é ser nordestino.

Como apontado anteriormente, a região Nordeste e o regionalismo foram criação. A primeira, de um movimento político para definição de um novo território, voltado à disputa mais forte entre os barões do açúcar e os barões do café sulistas (relação estatal e econômica). Ao segundo, acrescenta-se à produção de objetos que ganham força, nacionalmente, para a distinção do território dentre os outros (regionalismo, repertório cultural) (Albuquerque Júnior, 2011).

Nesse sentido, Penna (1992) explica que, partindo de certos critérios, o conceito de região também abrange um sentido simbólico.

Se, sobre as demarcações geopolíticas estabelecidas pelo estado, o regionalismo, sob determinadas condições socio-históricas, dá um significado peculiar ao espaço da região, reafirmando-o enquanto um referencial de identificação, *região* então se explica como um conceito que, fundado sobre um critério territorial – espacial e físico, portanto – inclui um plano simbólico (PENNA, 1992, p. 20).

Essa tomada de discursos que “atribuem identidade” também é abordada por Penna (1992). Para a autora, entre as concepções dadas para a região e o regionalismo, a identidade regional incluirá a “forma particular de identidade social” do Nordeste. Na tentativa de elaborar princípios norteadores da identidade, Penna (1992) delineia quatro etapas:

1. *a naturalidade*: a identidade nordestina é dada objetivamente pelo local de nascimento, ou seja, se pertence à região Nordeste, automaticamente o indivíduo é nordestino;
2. *a vivência*: a experiência de vida dentro das fronteiras da região é que faz ser nordestino;
3. *a cultura*: as práticas culturais indicam a identidade nordestina.
4. *a auto-atribuição*: o indivíduo é nordestino se se reconhece como tal (PENNA, 1992, p. 50 e 51).

O primeiro tópico, sobre a *naturalidade*, refere-se ao registro de nascimento (estado, cidade, município), que ganha, em cada nível sequencial, uma carga valorativa relativa ao sentimento de pertencimento a uma dada região. A exemplo, o Nordeste se compõe de outras subunidades (cidades; municípios). Na unificação dessas unidades territoriais, é possível for-

mar um sentido mais abrangente para esses sítios que, antes da *naturalidade* nacional, apontam “particularidades da experiência mais imediata do indivíduo”.

A partir do viés político-social, pode-se observar, no movimento regionalista, essa carga específica entre sub-regiões do Nordeste, por exemplo, diluindo-se a questões mais particulares dos territórios para “descentralizar [...] o projeto político-administrativo [...] vigente”. Já durante os movimentos separatistas, descumpre-se “a hierarquia da classificação oficial, opondo as regiões entre si e a identidade regional à nacional” (PENNA, 1992, p. 52).

Dessa maneira, Penna (1992) esclarece que a identificação a partir do local de nascimento não gera automaticamente a identidade de um nordestino. Relativo à *vivência*, a autora analisa alguns discursos que apontam para relação “nascimento ou vivência” (conceito esse apropriado de Bourdieu sobre “ao fato de pertencer” a algum lugar).

Nas três primeiras análises, foi diagnosticado que só o lugar de nascimento não garantiria a identificação (identidade) nordestina dos próprios indivíduos, principalmente quando eles já se inseriram em outra localidade. Por esse motivo, a experiência-*vivência* dos indivíduos que não estão mais no seu local de nascimento fica indefinida na metodologia-conclusão utilizada por ela. Alguns critérios dificultavam essa determinação, tais como “quantidade (duração) e a qualidade (por ex., que fase da existência – infância, maturidade etc.)” (PENNA, 1992, p. 54)

Além dessa imprecisão, Penna (1992) se utiliza de outros teóricos, a exemplo de Hegel e Herbert Mead, para justificar a inexistência da formação de uma identidade social harmônica, tendo em vista que outros elementos precisam ser considerados com individualidade, chegando ao sentido de identidade “enquanto representação” e os conceitos simbólicos. (PENNA, 1992, p. 56)

Adentrando o conceito do símbolo (terceiro ponto: *a cultura*), Cardoso de Oliveira (1976), Brandão (1986) e Bordieu (1982) apontam à essência desse objeto. Assim, toma-se esse elemento como objeto sociocultural em que, em sua formação e apreensão, tem-se constitutivo, nele, a ambiguidade da abordagem desse símbolo por alguém. Apregoa-se, portanto, que antes de existir uma característica inata ao símbolo, em que sua percepção já determinaria alguma experiência própria de entendimento, é indispensável ao seu caráter simbólico uma dispersão de “ideias, representações, referências culturais” que sejam partilhadas por uma comunidade. (PENNA, 1992, p. 56)

No viés da psicologia social, que trata da representação social, tanto a construção simbólica quanto a social servem de mediação da realidade. Penna utilizou das contribuições

do teórico Moscovici para apontar três “construções redutoras” para explicar a “interação social como campo de emergência das representações” (PENNA, 1992, p. 60).

- a) *dispersão* das informações disponíveis, que, por princípio, nunca são capazes de esgotar a apropriação dos objetos de nosso ambiente – além disso, as informações distribuem-se de forma desigual, pois “o acesso dos indivíduos à informação não é aleatório, mas socialmente regulado”;
- b) a *focalização* dos indivíduos ou grupos, que varia em função de seus interesses, posição social, códigos e valores – vale dizer, o que se é capaz de captar depende de fatores de cunho social;
- c) a *pressão para a interferência*, que diz respeito à necessidade de, respondendo ao meio, emitir opiniões, juízos, e explicações – em outros termos, a necessidade de atribuir sentido ao mundo e direcionar a ação (VALLA, 1986, p. 15 *apud* PENNA, 1992, p. 60).

Para Moscovici, o processo da *naturalização* faz parte da seleção e esquematização do que se é representado. Dentro do espaço do senso comum, o arrebatamento dessa realidade pelo indivíduo engloba a realidade social para a formação de um ponto de vista individual, garantindo, assim, que cada representação seja reprodutora e transformadora, concomitantemente, dessas percepções sociais. Dessa maneira, a etapa primeira pensada por Penna (1992) pode ir além dos construtos formados por ela para analisar certos discursos acerca da identidade, quando coadunado à psicologia.

Continuando a tentativa de buscar um método de identificação relativo à “identidade”, é preciso que fique claro que o fator representativo destaca “os esquemas de pensamento [...] histórica e culturalmente marcados”. Pensando sobre esse viés social, a estrutura sequencial do pensamento perpassa ambos vieses: social e subjetivo. Nesse primeiro, Penna (1992) aproxima semelhanças do pensamento de Durkheim e Bourdieu ao falarem sobre o caráter arbitrário das representações coletivas, em detrimento de um pensamento universal. No segundo, para entender melhor essa mediação sociedade e indivíduo, Penna (1992) recupera o conceito de *habitus* do sociólogo Bourdieu (1983) para integrar essas dimensões, e explica:

[...] conceito de *habitus*, integrando todas as experiências em “um sistema de disposições duráveis e intransponíveis” que “funciona a cada momento como uma *matriz de percepções, de apreciações e de ações*”, o *habitus* corresponde à incorporação das estruturas sociais objetivas, da qual é o produto, de modo que pode-se dizer que inscreve o social no indivíduo. Como os esquemas do *habitus* são marcados pela posição social, configuram-se como relativamente homogêneos para os membros de um mesmo grupo ou de uma mesma classe, havendo, no entanto, espaço para o estilo “pessoal” e, na dinâmica da prática, a articulação do *habitus* e a conjuntura de ação (BOURDIEU 1983 *apud* PENNA, 1983, p. 65) (PENNA, 1992, p. 63)

Assim, o conceito de agente é pensado em relação à “produção de representação e de identidade”. Logo, o indivíduo se utiliza do seu contexto social para pensá-lo e repensá-lo,

mas dentro dos limites sociais que lhe perpassam. Compreende-se, na junção dessas ideias, que as individualidades sobre a realidade são formadas a partir de suas experiências e vivências (subjetividade), mas que o nível simbólico-social o cerca também de limites interpretativos desses elementos, marcado também pela “posição que ocupa e as práticas sociais que desenvolve” (PENNA, 1992, p. 63)

No pensamento subsequente, Penna (1992) teoriza sobre “Classificação: Ordenamento e Qualificação”. Relativo à percepção, a autora diz que, assim como há distanciamentos característicos entre integrantes de um grupo, há, entre eles, elementos de aproximação “sendo a classificação que dá o recorte, uma vez que o elemento tanto de coesão quanto de diferenciação é constituído, a depender do traço escolhido como critério – também em termos de identidade”.

Assim, a ação de classificar inclui um ordenamento e uma qualificação do “senso comum” de “valores e de ideias” de um certo grupo. Nisso, estabelece-se, também, uma distinção do entendimento do “nós” e dos “outros”, marcando diferenças entre esse caráter identitário, mas que não marca imanência estanque das especificações, adentrando aos contextos maleáveis, a exemplo da “conveniência (e/ou possibilidade) de priorizar a identidade regional ou a identidade profissional etc.,” (BOURDIEU, 1979, p. 557-558 *apud* PENNA, 1992, p. 66).

O uso dos “esquemas de classificação” vai de acordo com “as necessidades do processo social, tal como a focalização que afeta a formação das representações sociais”. O processo de percebimento e de pertinência serve para englobar características de uma certa comunidade. Na busca pelo sentido, as divisas entre “classes” e seus “conteúdos/atributos” percorrem os níveis valorativos e de significação. Como exemplificado por Penna, “não foi o regionalismo nordestino que criou a categoria região, mas a que estabeleceu como modo de classificar e dar identidade ao Nordeste como um conjunto” (PENNA, 1992, p. 66-67).

Em “jogo de reconhecimento/jogo de poder”, analisa-se as marcas institucionalizadas de “esquemas de classificação com seus limites decorrentes”, ou seja, na ordem simbólica que se refere à norma, à lei, ao regulamento que, por elas mesmas, produzem “códigos, sistematização e princípios de produção nessa ordem” (BORDIEU, 1979, p. 559 *apud* PENNA, 1992, p. 67).

Em relação ao reconhecimento, há também a necessidade da credibilidade institucional que garanta a diferença de “uns” e “outros” num contexto maior, mas, assim como um grupo pode se autodenominar com uma certa identidade, cabe também à organização social dar fiabilidade ao discurso desse “outro”, “lutar pela identidade enquanto reconhecimento so-

cial da diferença significa lutar para manter visível a especificidade do grupo [...] para marcar projetos e interesses distintos” (PENNA, 1992, p. 68).

No jogo do reconhecimento, há outras estratégias de discursos que podem ser acionadas diante de uma possível subordinação do “outro”. A exemplo, Penna (1992) utiliza a frase “Você sabe com quem está falando?” para ilustrar um dos mecanismos do “controle de relação” para com o outro, pois indica que há desconhecimento da representação pré-determinada por outro indivíduo implicado por uma série de fatores.

No nível do “campo científico e o campo social”, tem, a ciência, o propósito de “registrar um *estado* de luta de classificações, quer dizer, um estado de relações de forças materiais ou simbólicas entre aqueles que têm interesses em um ou outro modo de classificação” (BOURDIEU, 1982, p. 144 *apud* PENNA, 1992, p. 70) contrariando a ideia de que cabe a ela (ciência) se basear apenas nos parâmetros baseados “na realidade e na razão”.

Resumindo, as lutas de classificações relativas a identidades são lutas por formas de reconhecimento, que envolvem não somente a inclusão numa classe, mas também o valor e os atributos que lhe são incorporados. São lutas a respeito da significação e organização do mundo, pois as representações de identidade contribuem para formar e desfazer os grupos, enquanto dependem, por outro lado, das relações de força que se estabelecem entre eles, nas práticas que cotidianamente os põem em contato e os confrontam. O tratamento da identidade social como uma modalidade implica necessariamente em considerar os processos que constroem, social e culturalmente, os esquemas de classificação dominantes e determinadas representações compartilhadas, e onde é sem dúvida relevante a atuação de especialistas da produção simbólica, assim como de mecanismos institucionais de definição da “realidade”: enfim, não permite esquecer a função política dos sistemas simbólicos (PENNA, 1992, p. 71)

“As Duas Direções do jogo do Redirecionamento e os Problemas Metodológicos” intenta responder a frase “as práticas culturais indicam a identidade nordestina”, hipótese essa da definição de cultura do antropólogo Laraia (1988). Como observância da identidade social como representação, dois parâmetros são delineados: a identidade como condição e elementos que constroem a identidade, e a identidade como “existência”, “cultura” e “relações sociais”. Isso quer dizer que o lugar de origem não garante, por ele mesmo, ser um método plausível para busca da identidade, tendo em vista que a origem, a permanência e o deslocamento para outros lugares podem garantir ou não o autorreconhecimento de sua identidade nordestina, por exemplo. Assim sendo, o consumo simbólico das relações sociais e representações faz parte das práticas em que um indivíduo pode se sentir inserido e, por sua vez, reconhecido como meio cultural e social de certa região.

Se, por considerar a forma de representação, é a única hipótese compatível com nossa concepção de identidade, ainda assim se revela limitada, pois há que ser conside-

rada, nas questões que envolvem reconhecimento, a existência de *duas direções* que configuram situações diferenciadas, tanto em termos de classificação quanto de identidade: a) a que parte do “interior” do grupo, relativa à auto-atribuição de identidade, ao auto-reconhecimento ou reconhecimento pretendido; b) as classificações originadas na “exterioridade” do grupo, o modo como é reconhecido pelos outros, que podemos chamar de “alter-atribuição”. O mesmo pode ser atribuído em relação ao indivíduo (PENNA, 1992, p. 74)

Por fim, a avaliação da identidade do nordestino aqui abordada se volta ao indivíduo. A esquematização final entre a “objetividade e a “subjetividade se delineia nos seguintes pontos:

- 1.a) as classificações objetivas, isto é, incorporados ou objetivas (por ex.: instituídas juridicamente, e
- b) as relações práticas (ação ou representação) com essas classificações, particularmente as estratégias coletivas para controlá-las ou transformá-las;
- 1.a) as relações de forças objetivas, materiais e simbólicas, e
- b) os esquemas práticos pelos quais os agentes classificam e avaliam os outros nessas relações e as estratégias simbólicas de apresentação de si que eles opõem às classificações e representações que os outros lhes impõem (BOURDIEU, 1980, p. 67-69 *apud* PENNA, 1992, p. 79).

Apropriar-se apenas dos símbolos ou das realidades (materialidades) não são suficientes, por elas mesmas, para atribuir ou determinar as realidades. Aqui, considera-se fundamental a individualidade como condicionante para representação e relação prática da formulação dessa identidade.

Para uma definição mais clara, consideramos que a identidade (social) expressa necessariamente e de modo explícito, quer no nível de grupo quer do indivíduo, a problemática do reconhecimento social: formas de reconhecimento que envolvem disputas em torno de critérios de delimitação e qualificação de grupos (esquemas classificatórios e seus atributos) ou da pertinência de um indivíduo a ele, e que se encontram em movimento tanto a partir do interior do grupo (ou indivíduo) em questão quanto a partir de outros grupos que lhe são exteriores, ou seja, da sociedade que o envolve. A disputa em torno de uma designação (um nome) torna esses processos de reconhecimento mais claramente manifestos, mas não acreditamos ser conveniente adotá-la como critério exclusivo de definição. (PENNA, 1992, p. 81)

A história demonstrou que a criação da região Nordeste como *processo de construção coletiva* (seja qual for o objetivo político-econômico envolto a ela) imprimiu, no consciente nacional, características, índices, imagens, símbolos para o povo dessa região. Essa realidade no nível “senso comum” partilha de ambiguidades a partir dos pontos de vistas imbricados nessa leitura de contexto. Como dito por Penna (1992), a “identidade não está na *condição* de nordestino, de classe ou de mulher, mas sim no modo como essas condições são apreendidas e organizadas simbolicamente”.

Nesse sentido, a relação entre identidade e imaginário vai ficando mais perceptível, mais compreensível. De maneira geral, podemos dizer que os estudos sobre o imaginário têm contribuído grandemente com a sociedade numa perspectiva de validar os múltiplos saberes, conhecimentos e culturas, investigando os símbolos e suas formações, assim como o sentido que os grupos sociais dão a cada um deles.

Os estudos do imaginário foram sendo construídos desde os anos 1930, a partir de Gaston Bachelard. Outros teóricos também contribuíram, tais como Paul Ricoeur, Michel Maffesoli, Jean Baudrillard, Gilbert Durand, etc. Para os fins desta pesquisa, adotaremos a Teoria Geral do Imaginário, criada por Gilbert Durand.

Durand (2001) definiu o imaginário como “o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do homo ‘sapiens’ e nos aparece como o grande determinador fundamental onde vem se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano”. Ou seja, pode-se entender o imaginário como conjunto de símbolos e seus significados que as mais diversas culturas estabelecem para dar sentido à forma que os seres humanos enxergam o mundo.

Além disso, é importante entender como as imagens se formam, já que elas dão vida ao imaginário e o colocam em movimento. Nóbrega (2011) demonstra que

as imagens estão em toda parte. Perpassam pelos caminhos do real ou do imaginário, não importa que o momento seja fugidivo ou o espaço intransponível. Umas fluem naturalmente dos interstícios da imaginação, outras avultam e se tonificam por via sensorial, outras se tornam perceptíveis como manifestação da experiência, outras, ainda, atuam como mera criação de linguagem, possibilitando que os elementos do imaginário consolidem os variados aspectos da imaginação. (NÓBREGA, 2011, p. 13-14).

Gomes (2013) esclarece as concepções de imaginação e imaginário. Para ela, “a imaginação pode ser compreendida de dois modos: primeiro, como uma operação da mente, uma cognição que age evocando objetos conhecidos e, segundo, como uma faculdade de criar, é o próprio devaneio”, enquanto o imaginário se revela através das imagens e dos símbolos, onde o homem encontra sentido para sua própria existência no mundo (GOMES, 2013, p. 12).

O imaginário funciona através de um processo que Durand (2001) chama de trajeto antropológico, uma “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras do indivíduo e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Desse modo, entendemos que o trajeto antropológico está sempre acontecendo, retroalimentando a subjetividade daquilo que o ser humano compreende e adota como seu em relação às questões objetivas que acontecem no ambiente social.

Nessa perspectiva, compreendemos também que o imaginário tem o poder de ligar os seres humanos em torno das suas interpretações, isto é, das produções de sentido que adotam. De acordo com Durand (1994), “a razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império da imagem”.

Ao elaborar a Teoria Geral do Imaginário, Durand (2001) entende que a imaginação é como um mecanismo humano criado para enfrentar a certeza da morte. Assim, o imaginário se equilibra entre dois regimes de imagens: o diurno e o noturno. Esses, por sua vez, se organizam em três dominantes que nos remetem aos gestos ou reflexos: estrutura postural, estrutura digestiva e estrutura copulativa.

O regime diurno pertence à estrutura postural (heróica), ligada à verticalização. É pautado na antítese e nos temas de luta, e se divide entre as constelações de imagens “as faces do tempo”, relacionada aos símbolos de angústia, e “o cetro e o gládio”, relacionada aos símbolos de poder, força, enfrentamento, ataque, etc.

Já o regime noturno integra as estruturas digestiva (mística) e copulativa (dramática/sintética), sendo marcado pela inversão, pelo eufemismo e pela harmonia. Segundo Gomes (2013),

O diurno é o regime da antítese, em que os monstros hiperbolizados são combatidos por meio de símbolos antitéticos: as trevas são combatidas pela luz e a queda pela ascensão. E o noturno é o regime da antífrase, que está constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo, invertendo radicalmente o sentido afetivo das imagens” (GOMES, p. 32, 2013)

Essa estrutura postural (heróica) à qual o regime diurno abrange envolve o levantar, símbolos paternos, etc. (Durand, 2001). Em as faces do tempo, o regime diurno assim se organiza: a) símbolos teriomórficos, com o aspecto angustiante dos animais, como por exemplo a mordicância e o formigamento; b) símbolos nictomórficos, com a escuridão das trevas ou a água parada; c) símbolos catamórficos, com as quedas assustadoras, dor, etc.

Na constelação do cetro e o gládio, prevalece essa estrutura heroica, a luta pelas armas, com a) símbolos de ascensão, envolvendo, por exemplo, a característica de elevação presente nas mais diversas religiões, etc.; b) símbolos espetaculares, convergindo os relacionados ao céu e à luminosidade, como pureza, brancura e a visão de Deus sobre nós, etc.; c) símbolos diairéticos, marcados pela “separação cortante” entre o bem e o mal, abrangendo as armas dos heróis e as armas espirituais (batismos e purificações, por exemplo).

O regime noturno compreende as estruturas digestiva (mística) e copulativa (dramática/sintética) e, como já foi dito, inverte os significados simbólicos do regime diurno, porque propõe o eufemismo, a união, a harmonização. A estrutura digestiva (mística) se divide entre os a) símbolos de inversão e b) símbolos de intimidade, tais como o túmulo e o repouso (a morte como um consolo, uma recompensa da própria vida), a moradia e a taça (convergência entre caverna e casa, além da espiritualidade íntima presente no ovo, no ventre, etc.), e os alimentos e as substâncias (ingestão).

Por último, ainda há a estrutura copulativa (dramática/sintética), que, segundo Gomes (2013) expressa a união, a conciliação entre os dois regimes, agrupando imagens que englobam, por exemplo, diversos ciclos, tais como as fases da lua, as estações da natureza, ou mesmo do tempo, etc.

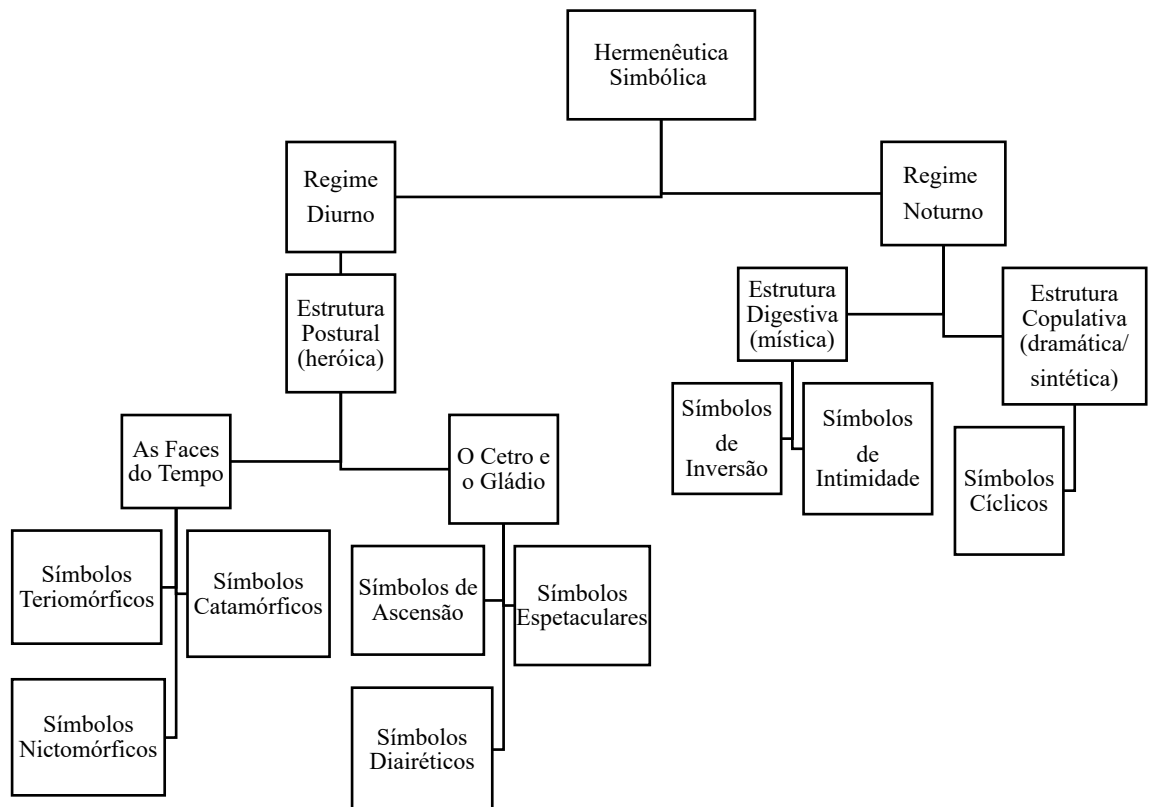
A inversão simbólica e o eufemismo se mostram como as principais características do regime noturno. Conforme explicam Ferreira-Santos e Almeida (2012),

A face trágica do tempo é minimizada pela negação ou pela inversão do valor afetivo a ele atribuído, pois a intenção é construir um todo harmonioso, onde a angústia e a morte não tenham lugar. Para isso, a imaginação utiliza-se da eufemização (a noite não é mais trevas nefastas, mas apenas a sucessão do dia). O antídoto do tempo é buscado na intimidade e no aconchego. (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012).

De maneira geral, entendemos que a imaginação é inerente aos seres humanos, bem como sua capacidade de simbolizar e dar sentido ao mundo, e é através desse processo que eles “norteiam comportamentos, projetam sonhos e concebem valores” (GOMES, 2013).

A partir das concepções de Durand (2001), Pitta (2017) e Gomes (2013) sobre o imaginário e os regimes diurno e noturno, elaboramos o seguinte gráfico que esquematiza a hermenêutica simbólica e os símbolos pertencentes a cada regime. Acreditamos que ele pode servir como um suporte visual e auxiliar a compreensão da hermenêutica simbólica que aplicamos em *Amores Roubados*.

Gráfico 1 - Hermenêutica Simbólica



Fonte: Elaborado pela autora.

3 “TELESPECTADORANDO”: TELEVISÃO, SÉRIE E SERIALIZAÇÃO NO CONTEXTO BRASILEIRO

Há 60 anos foi inaugurada a primeira emissora de televisão do Brasil, a TV Tupi. Composto o Diários Associados, do jornalista e empresário Assis Chateaubriand, sua primeira exibição ocorreu no dia 18 de setembro de 1950. Segundo Cruz (2008), a TV Tupi colocou o Brasil numa posição de destaque, sendo o quarto país a ter uma emissora de TV com exibição diária, atrás apenas de países como EUA, Inglaterra e França.

De acordo com Mattos (2002), a popularidade do rádio contribuiu muito para o desenvolvimento da televisão no Brasil, que se espelhava na sua programação e utilizava bastante da sua estrutura e profissionais, já que ainda não existiam especialistas em TV no país. No primeiro momento, esse modelo influenciado pelo rádio foi o que prevaleceu na implantação da televisão.

Os anos 1960 foram marcados pela chegada de novas tecnologias que aperfeiçoaram a maneira de se “fazer” televisão, como as transmissões por *link* e o *videotape*. De acordo

com Lorêdo (2000), a primeira transmissão por *link* aconteceu durante a inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960, ligando a então capital do país a cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Essa inovação trouxe à TV principalmente a instantaneidade que hoje permite transmitir notícias de qualquer lugar.

Enquanto isso, a chegada do *videotape* (VT) fez alavancar a produção das telenovelas, possibilitando a gravação prévia de vários capítulos e ajudando o telespectador a criar o hábito de assistir TV todos os dias. Como explica Mattos (2002),

O uso do VT possibilitou não somente novelas diárias como também a implantação de uma estratégia de programação horizontal. A veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana criou o hábito de assistir televisão rotineiramente, prendendo a atenção do telespectador e substituindo o tipo de programação em voga até então, de caráter vertical, com programas diferentes todos os dias (MATTOS, 2002, p.87).

Os anos 1970 também trouxeram outra novidade: era a televisão em cores, inaugurada em 10 de fevereiro de 1972, com a exibição da Festa da Uva de Caxias do Sul-RS (Cruz, 2008). De acordo com Mattos (2002), a década também foi marcada pela censura aos veículos de comunicação, garantida ao Poder Executivo Federal pela implantação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, assim como pelo papel do telejornalismo em abrandar as notícias sobre a realidade do Brasil durante a ditadura.

Entre o final dos anos 1980 e o começo dos anos 1990, o país passava pela redemocratização. Com a promulgação da nova Constituição, em 05 de outubro de 1988, as emissoras passaram a ter, como princípio, que sua programação envolvesse programas voltados à cultura, educação, etc.

Em 29 de junho de 2006, o Decreto 5.820 do então presidente Luís Inácio Lula da Silva estabelecia a implantação do SBTVD-T (Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre), um “conjunto de padrões tecnológicos a serem adotados para transmissão e recepção de sinais digitais terrestres de radiodifusão de sons e imagens”. Essa inovação trouxe, principalmente, melhorias quanto à qualidade da imagem da televisão. Era o começo da televisão digital no país.

A televisão se consolidou no Brasil e no mundo como um meio de comunicação importante nos quesitos entretenimento e informação, e há muito faz parte do cotidiano das pessoas. Segundo Borelli e Priolli (2000),

A TV aberta estabeleceu o hábito de reunir toda a família para assistir a programas, principalmente no horário nobre, quando seus membros já estavam em casa. Com

isso, as gerações foram se formando, no caso brasileiro, assistindo às novelas e aos telejornais noturnos, em especial os que eram apresentados entre as duas novelas, como o Jornal Nacional. A expressiva ampliação de vendas de televisores no período de 1994-1998 resultou no fato de que milhões de domicílios passaram a ter o seu primeiro aparelho já em contato com um novo contexto de produção televisual e novos hábitos de ver TV (BORELLI e PRIOLLI, 2000, p. 157).

De acordo com a Pesquisa Brasileira de Mídia (2016), a televisão ainda é o meio de comunicação mais utilizado pela população na busca de informação (89%), quando mencionada junto à internet. A pesquisa foi feita em 740 municípios, sendo respondida por 15.050 brasileiros, e também revelou que 77% dos entrevistados assiste TV todos os dias da semana. Quanto às horas assistidas por dia, 26% afirmou ver de 60 a 120 minutos de segunda a sexta-feira, e 21% declarou ver de 60 a 120 minutos de TV durante os finais de semana. Se tratando de emissoras abertas e pagas, a Rede Globo aparece como sendo a mais assistida no país, com 56%, contra o SBT, que surge no segundo lugar com 11%.

Diante dos dados apontados pela Pesquisa Brasileira de Mídia (2016) e considerando que os telejornais brasileiros duram em média 45 minutos, é possível afirmar que a televisão ocupa um espaço considerável no cotidiano das pessoas, que dão ao veículo de comunicação a missão de não só informá-las, como também de entretê-las.

Como discutiremos a seguir, hoje já existem outras formas de ver televisão. Aqui nos deteremos à chegada dos serviços de streaming de vídeo como a Netflix. A empresa inaugurou, em escala mundial, uma nova forma de ver televisão porque, inclusive, não se resume a apenas esse aparelho, mas se estende a celulares, tablets, computadores, etc., além de disponibilizar grande acervo de séries e filmes para os seus consumidores, oferecendo autonomia de escolher o que e quando se quer assistir, sem depender da grade de programação fixa das emissoras de televisão, sejam elas abertas ou fechadas.

A Netflix também utiliza os dados sobre os hábitos de consumo dos usuários para produzir e direcionar conteúdos que os mesmos possam gostar. Então se antes a criação de narrativas audiovisuais passavam por questões subjetivas de seus criadores ou referentes a custos de produção, etc., hoje elas também podem nascer a partir das preferências do público consumidor.

Mesmo contando com mais de 8 milhões de assinantes no país, a Netflix ainda está longe de atingir a maior parte da população do Brasil, que, segundo o IBGE, já tem mais de 210 milhões de pessoas. Atualmente, os planos da Netflix variam entre R\$ 21,90 e R\$ 45,90, mas o seu acesso só é possível através do uso de internet. Ou seja, além do valor do plano desse tipo de serviço, o usuário também deve arcar com os custos de uma internet.

De acordo com a Pesquisa de Orçamentos Familiares 2017-2018, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 44,8 milhões de pessoas em cerca de 16,5 milhões de famílias viviam com renda de até dois salários mínimos (R\$ 1.908). Para esse grupo, os maiores gastos mensais eram com habitação (39,2%), alimentação (22,6%) e transporte (9,4%).

A pesquisa também revelou que, numa média nacional, as famílias investiam cerca de 2,5% em recreação e cultura. Segundo reportagem da Folha de São Paulo, em 2020 o atual governo reajustou o salário mínimo de R\$ 998 para R\$ 1.045. Nesse sentido, mesmo com a expansão de serviços de streaming como o da Netflix em todo mundo, no Brasil, se tratando de entretenimento, a preferência não é necessariamente a TV aberta, mas as necessidades econômicas dos brasileiros ainda a colocam num papel de grande importância nesse quesito.

Em termos de programação, no Brasil, a Rede Globo se destaca na produção de novelas e seriados, principalmente se compararmos com outras emissoras de TV aberta, como o SBT e a Record. O SBT historicamente opta pela exibição de obras oriundas do México, como *Maria do Bairro*, *A Usurpadora*, ou mesmo o seriado *Chaves*; enquanto a Record investe em produções bíblicas, também pela sua relação com a igreja evangélica.

A Globo tem uma variedade maior de narrativas, abordando temas atuais e em discussão na sociedade e investindo em adaptações de obras literárias. Para isso, também investe em estúdios de gravação, cenários, etc. A emissora também já produz grande quantidade de seriados para os seus canais fechados. O GNT, por exemplo, exibe séries como *Os Homens São de Marte e é pra lá que eu vou*, *Lili - a ex*, *Sessão de Terapia*, etc.

Mesmo hoje aderindo ao streaming de vídeo com a plataforma digital GloboPlay, quanto ao entretenimento, a Globo se estabeleceu e ainda se destaca com as produções audiovisuais para a TV aberta, entre elas novelas e seriados, como é o caso de *Amores Roubados*, objeto de estudo desta pesquisa. A seguir, veremos a sinopse da série e prêmios conquistados, assim como a sua relação com o livro *A Emparedada da Rua Nova*.

De acordo com o site *Memória Globo*, ainda em 1996, durante as gravações da novela *O Rei do Gado*, George Moura sugeriu a José Luiz Villamarim uma adaptação do livro *A Emparedada da Rua Nova*.

3.1 A EMPAREDADA DA RUA NOVA

A *Emparedada da Rua Nova* foi publicado há 110 anos no formato de folhetim pelo *Jornal Pequeno*, do Recife. Entre 03 de agosto de 1909 e 27 de janeiro de 1912, a obra foi as-

sim veiculada: um capítulo por vez a cada 11 dias, durante quase 03 anos. Depois foi transformada em volume e se tornou um livro mítico no estado de Pernambuco, provavelmente pela qualidade literária como pelos rumores de que seria baseado em fatos da sociedade pernambucana da época.

Com uma história não-linear, muitos flashes-backs, um mergulho no universo psicológico dos personagens e a riqueza de detalhes ao descrever os acontecimentos, o manuscrito conta a história da jovem Clotilde, que engravidou de Leandro Dantas, um malandro galanteador, sem ser casada com ele. Para os costumes da época, isso seria motivo de muita vergonha e desonra da família, principalmente por seu pai, Jaime Favais, ser um rico comerciante do Recife.

Jaime, por sua vez, numa tentativa de não ver a sua família mergulhada num escândalo, a tranca num dos cômodos do sobrado onde viviam e a empareda viva com a ajuda de um comparsa. Em seguida foge para Portugal, onde permanece por três anos. Depois volta a morar no sobrado como se nada tivesse acontecido, mas o espírito da adolescente passa a assombrar o pai com gritos e gemidos.

Em 2013, George Moura e José Luiz Villamarim adaptaram a obra para a televisão no formato de série, optando por inserir a história na contemporaneidade, dando origem a *Amores Roubados*. Ainda segundo o site *Memória Globo*,

O desafio era mostrar os contrastes entre a modernização e a permanência de valores morais tradicionais. Na região, há vinícolas produzindo espumantes que são exportados e consumidos no Brasil e no mundo, mas também se vê a dura realidade do sertanejo, em sua luta diária pela sobrevivência, diante da seca secular.

3.2 AMORES ROUBADOS

Escrita por George Moura, com colaboração de Sérgio Goldenberg, Flávio Araújo e Teresa Frota, supervisão de texto de Maria Adelaide Amaral, e direção de José Luiz Villamarim, *Amores Roubados* foi exibida às 23h, em 10 capítulos veiculados entre os dias 06 e 17 de janeiro de 2014.

As gravações aconteceram nas cidades de Petrolina, em Pernambuco, e Paulo Afonso, na Bahia. Essas locações deram origem à cidade fictícia de Sertão, onde o enredo se desenvolve. A série teve grande aceitação do público e sua exibição foi encerrada com a maior audiência de minisséries desde 2003 (*A Casa das Sete Mulheres*).

Tal recepção explica também as indicações e os prêmios que *Amores Roubados* recebeu: Prêmio Contigo! de TV, nas categorias melhor série/minissérie e melhor ator para Cauã Reymond; Prêmio Extra de Televisão, na categoria melhor série; Troféu APCA, nas categorias melhor atriz, para Cássia Kis Magro, e melhor ator, para Irandhir Santos; Prêmio F5, nas categorias série e ator coadjuvante do ano, para Murilo Benício.

O enredo girava em torno dos seguintes personagens: Leandro Dantas, (Cauã Reymond) é uma espécie de Don Juan do sertão. Filho de Carolina (Cássia Kis Magro), uma prostituta, viveu durante anos em São Paulo, mas voltou à sua cidade natal depois da mãe ser presa. Trabalha como sommelier na vinícola Vieira Braga, tendo como chefe o empresário Jaime (Murilo Benício). Conquistador, Leandro se envolve com duas mulheres casadas: Celeste (Dira Paes) e Isabel (Patrícia Pillar), esposa de Jaime, e mãe de Antônio (Isis Valverde), a mulher pela qual ele se apaixona.

Figura 1 - Antônio (Isis Valverde) e Leandro (Cauã Reymond)



Fonte: Gshow.

Inicialmente, a grande angústia de Antônio é lidar com as expectativas do pai quanto à sua vida profissional. Ele deseja que ela assuma os negócios da família, mas a filha pretende se dedicar à fotografia. Apaixona-se e engravida de Leandro, mas sofre ao descobrir que ele teve um caso com sua mãe e Celeste, uma amiga da família.

Jaime (Murilo Benício) dirige a vinícola fundada pelo sogro. Casado com Isabel (Patrícia Pillar), se enfurece quando descobre que sua esposa se apaixonou por Leandro e enco-

menda a morte dele. Jaime morre no final da série, caindo acidentalmente de um penhasco depois de descobrir que a filha está grávida de Leandro.

Isabel (Patrícia Pillar) é uma mulher instável emocionalmente. Submissa ao marido, seus momentos de alegria são na presença da filha e dos alunos de música da escola que ela mantém, ao lado do francês Oscar, numa comunidade próxima às vinícolas. Se apaixona por Leandro e chega a ser internada pelo esposo numa clínica psiquiátrica, de onde é retirada pela filha.

Antônio Braga (Germano Haiut) é pai de Isabel e fundador da vinícola Vieira Braga, administrada pelo seu genro Jaime, a quem considera como um filho. É um homem respeitado por todos na região e doce com sua família. Morre ao descobrir o envolvimento de Jaime na morte de Leandro.

Fortunato (Jesuíta Barbosa) é amigo de infância de Leandro e sempre tenta alertá-lo sobre o perigo de se envolver com tantas mulheres ao mesmo tempo, sem sucesso. É ele quem descobre que o amigo foi assassinado a mando de Jaime e começa a ser perseguido por seus capangas. Consegue fugir de Sertão depois de revelar a verdade para Antônia.

João (Irândhir Santos) é apaixonado por Antônia, filha do seu padrinho Jaime, a quem ele segue como braço-direito. Põe em prática o plano de matar Leandro com a ajuda do capanga Bigode de Arame (César Ferrario).

Celeste (Dira Paes) é esposa de Cavalcanti (Osmar Prado), um dos maiores exportadores de manga da região, e melhor amiga de Isabel. Apesar de amar o marido, também se envolve com Leandro. É agredida pelo esposo após seu caso com o sommelier ser descoberto, mas retoma seu casamento após a confirmação de que seu filho é mesmo de Cavalcanti.

Bigode de Arame (César Ferrario) é o capanga para o qual João (Irândhir Santos) e Jaime (Murilo Benício) encomendam a morte de Leandro. Mais tarde, também passa a perseguir Fortunato (Jesuíta Barbosa), quando ele descobre que Leandro foi assassinado.

Como indica Amodeo (2018), as adaptações de obras literárias para a televisão, em especial as minisséries, funcionam muitas vezes como a única maneira para que boa parte dos telespectadores tenham acesso a histórias envolventes, provocadoras, vindas inclusive da literatura do país ao qual pertencem.

Segundo o site Memória Globo, na época em que *Amores Roubados* foi ao ar, a Companhia Editora de Pernambuco relançou *A Emparedada da Rua Nova*, que estava fora do catálogo há 30 anos. Ou seja, as adaptações de obras literárias para a televisão podem gerar ou renovar o interesse do público nesses livros, oportunidade tanto para os telespectadores quanto para as editoras.

Para Mônaco (2009), a ficção seriada tem a característica de ser o veículo mais apropriado para as narrativas maiores, algo irrealizável para os filmes. Nesse sentido, é possível compreender que esse tipo de narrativa tem um grande potencial quanto à sua abordagem, pelo tempo de duração e recursos para se contar uma história. Por exemplo, as séries com enredos desenvolvidos no Nordeste podem discutir qual modo de vida prevalece e como a cultura é expressada na região.

No entanto, como explicam Mungioli e Pelegrini (2013), as séries são mais do que roteiros longos ou de adaptações literárias para a televisão. Os autores propõem uma discussão sobre as séries de ficção baseadas num quadro de interpretação do texto televisivo a partir da materialidade do texto (histórica, social, composicional), das condições de produção e da produção de sentido. Para eles, é necessário pensar a serialidade com base em modelos que a distanciam da ideia de que são apenas repetições próprias da indústria cultural, utilizada exclusivamente para se obter lucro.

Para dar continuidade, faz-se necessário entender a série e sua relação com o público. De acordo com Eco, (1989), a série está profundamente ligada à estrutura narrativa, que normalmente envolve um contexto fixo com uma média de personagens principais, além de coadjuvantes diferentes para imprimir à história características que sugerem que ela seja diferente.

Ou seja, partindo do pressuposto de que quando lemos ou assistimos uma série, mesmo acreditando que ela seja nova pela narrativa ou técnica, já conhecemos aquele esquema de contar histórias: é possível identificar, por exemplo, que os personagens se deparam com situações e conflitos com os quais precisam lidar; que os protagonistas ganham mais espaço no desenrolar narrativo e os coadjuvantes sustentam a série com tramas por vezes secundárias, por vezes relacionadas direta ou indiretamente com àquelas do núcleo principal.

Culler (2009) trata da satisfação que a narrativa proporciona, no sentido de solucioná-la, compreensão também levantada por Mittel (2010), para quem “parte do prazer de assistir a narrativas pode ser o ato de amarrar fios narrativos aparentemente desconectados”, enquanto Eco (1989) aborda essa necessidade de se acompanhar uma série a partir de personagens e esquemas narrativos que já conhecemos. Segundo o autor,

A série consola o leitor porque premia a sua capacidade de prever; ele fica feliz porque se descobre capaz de adivinhar o que acontecerá, e porque saboreia o retorno do esperado. Satisfazemo-nos porque encontramos o que esperávamos, mas não atribuímos este “encontro” à estrutura da narrativa, e sim à nossa astúcia divinatória. Não pensamos “o autor do romance policial escreveu de modo a me deixar adivinhar”, mas sim “eu adivinhei o que o autor do romance policial procurava esconder de mim” (ECO, 1989, p. 124).

Tratando das séries enquanto formato, natureza e objetivo, Eco (1989) fala de uma tipologia da repetição, onde “a repetitividade e a serialidade que nos interessam” estão ligadas a alguma coisa que “nos é apresentada e (vendida) como original e diferente, embora percebamos que esta, de alguma forma, repete o que já conhecíamos, e provavelmente a compramos exatamente por isso”.

Eco (1989) também explica que nos deparamos com várias tipologias da repetição: retomada, decalque, série (que, por sua vez, apresenta variantes como flash-back, loop, espiral e serialidade motivada), saga, dialogismo intertextual e citação icônica do topos. Aqui, nos deteremos apenas à série e às suas variantes.

A variante flash-back consiste nas narrativas não-lineares, cujos acontecimentos importantes são constantemente revisitados. As séries loop são aquelas com narrativa não-linear onde os personagens passam por poucas mudanças na fisionomia, e são usadas como uma forma de continuar as histórias sem envelhecer os personagens (Eco, 1989).

Já na variante espiral, Eco (1989) esclarece que continuamos interessados em acompanhar a história, mas já conhecemos tudo sobre os personagens. Por fim, a serialidade motivada acontece “pela própria natureza do ator”. Essa última variante trata daquelas séries que nascem dos gestos e do comportamento do ator, fazendo com que o autor escreva histórias sempre parecidas e, mesmo assim, agrade o público (Eco, 1989).

Nesse sentido, Eco (1989) também explica e apresenta o que chama de “duplo Leitor Modelo”, com o “Leitor Modelo de primeiro nível”, que é envolvido pelas artimanhas do autor no processo narrativo, e o “Leitor Modelo de segundo nível”, que é cativado pela série não por se tratar do mesmo produto, mas por gostar de reconhecer o que autor usa para criá-la com uma suposta diferença em relação a outras.

Para Machado (2000), serialização é a “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”, repetindo um modelo cujo enredo é desenvolvido em capítulos ou episódios, divididos em blocos por *breaks* para exibição de comerciais ou chamadas de outros programas. Esses *breaks* têm natureza comercial, mas também um papel organizativo de fazer o telespectador “respirar” entre uma tensão e outra da narrativa (tanto que eles também estão presentes nas televisões estatais). Geralmente, na volta dos comerciais ou no início de cada capítulo, há uma contextualização dos últimos acontecimentos, assim como um gancho no encerramento do episódio, estratégias usadas para manter o espectador informado e acompanhando a narrativa (Machado, 2000).

Segundo o autor, existem três tipos básicos de narrativas seriadas na televisão: a primeira envolve uma única narrativa ou várias que se entrelaçam paralelamente, de maneira

mais ou menos linear, em torno de poucos conflitos que geralmente se resolvem apenas nos últimos capítulos, como é o caso das telenovelas e algumas séries. No segundo tipo, os capítulos são mais completos, com começo, meio e fim, repetindo-se apenas os personagens e uma situação. Nesse caso, geralmente não ocorre a contextualização dos últimos acontecimentos que já mencionamos e inverter a ordem de exibição de cada capítulo não altera o sentido da série. Por último, há o terceiro tipo de narrativa seriada, onde só se mantém a temática nos episódios, podendo variar atores, personagens, roteiristas, etc. No entanto, Machado (2000) também explica que normalmente esses três tipos de narrativa se misturam:

A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso (MACHADO, 2000, p. 97)

Nesse sentido, acreditamos que a televisão não só tem acompanhado e se adequado às mudanças tecnológicas e sociais que o mundo tem vivenciado, como utiliza das técnicas de serialização para se aperfeiçoar e produzir narrativas audiovisuais seriadas que continuam envolvendo os telespectadores, independente da plataforma em que estejam assistindo.

Por fim, vale mencionar o que Jost (2011) nos diz sobre o sucesso das séries. Para ele, “é preciso vê-las como sintomas de nossas aspirações e por aquilo que elas dizem de nós. Assim, no próximo capítulo, apresentamos duas metodologias (análise de conteúdo e hermenêutica simbólica) aplicadas à série *Amores Roubados* no sentido de entender o que ela revela sobre nós: o Nordeste, a identidade e o imaginário.

4 ANÁLISE DE CONTEÚDO E HERMENÊUTICA SIMBÓLICA: CAMINHOS METODOLÓGICOS PARA COMPREENDER O NORDESTE EM *AMORES ROUBADOS*

Esta pesquisa é exploratória, descritiva e busca verificar, com a precisão possível, a frequência com que um fenômeno ocorre, conforme Cervo e Bervian (2002). A fundamentação do estudo foi feita a partir de pesquisa bibliográfica. Para a coleta de dados necessários à comprovação da pesquisa, o método escolhido foi a análise de conteúdo, que segundo Bardin (1977), designa-se como

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicado-

res (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens. (BARDIN, 1977, p. 42).

De acordo Bardin (1977), com a análise de conteúdo, a pesquisa se divide em três fases: a) a pré-análise, b) a exploração do material e c) o tratamento dos resultados, inferência e a interpretação. (BARDIN, 1977, p. 95). Cada uma funcionou da seguinte forma: na pré-análise, fizemos o levantamento de todos os capítulos da série e elaboramos indicadores que fundamentaram a interpretação final, como a ficha de análise (ver anexos). Em seguida, a exploração do material foi o período da análise propriamente dita. Por fim, no tratamento dos resultados, fizemos as inferências a respeito do objeto de estudo.

Após o levantamento dos capítulos das séries, uma ficha de análise foi elaborada para percorrer os objetivos desta pesquisa através de variáveis que envolvem as características visuais do sertão e as características psicológicas dos personagens que compõem as tramas.

Ao todo, 14 variáveis foram estabelecidas, sendo nove delas quantitativas, tais como: as ruas eram de calçamento, asfalto ou terra batida? As casas eram casebres, de alvenaria ou mansões? Quanto à vegetação, a plantação era seca ou verde? Em relação à disponibilidade, a água existia em abundância, com chuvas, ou escassez? Em que locais a água aparecia: rio/riacho, mar, cachoeira, piscina? Quais os meios de transporte utilizados pelos personagens: cavalo/jumento, carro, moto, avião/jatinho? Quais os locais predominantes utilizados para as locações das cenas internas: residência, empresa, escola, igreja, delegacia/prisão, bar, restaurante?

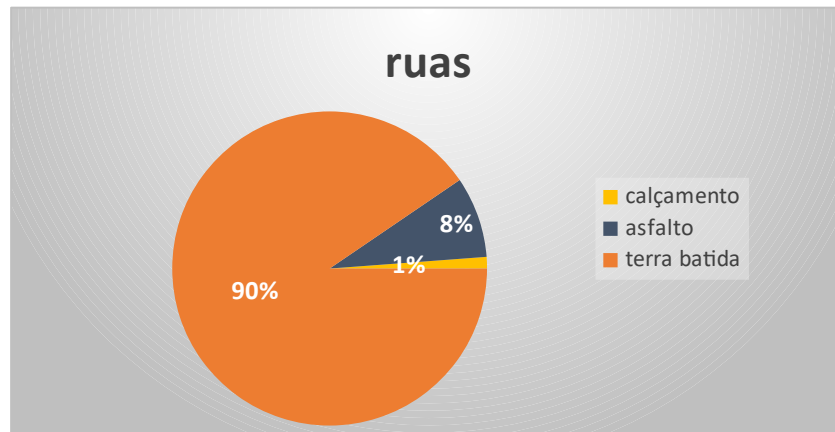
Quanto às vestimentas, como o nordestino se apresenta: de maneira casual, formal ou com artigos de couro como gibão e chapéu? O que marca suas relações sociais, ou, dito de outra forma, como o nordestino reage a seus conflitos: relação de mando, posse, machismo, submissão?

Por fim, aplicamos a hermenêutica simbólica proposta por Durand na Teoria Geral do Imaginário num recorte de dois capítulos da série em questão - o primeiro e o último -, para investigar quais imagens prevalecem na abertura e no encerramento da série e qual regime (diurno ou noturno) predomina.

4.1 A ANÁLISE DE CONTEÚDO

4.1.1 Ruas

Gráfico 2 - Ruas

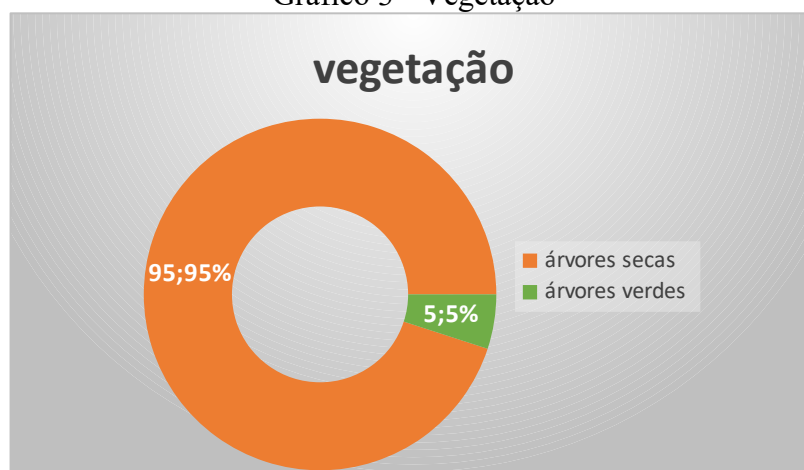


Fonte: Elaborado pela autora.

Como mostra o gráfico, a terra batida é predominante nas cenas externas. O asfalto aparece em poucas cenas e se restringe às estradas, não à cidade fictícia Sertão. Também não existem muitos lugares de socialização. Ou seja, nem mesmo a instalação de grandes empresas trouxe desenvolvimento para a cidade, melhorias na sua infraestrutura ou mesmo na qualidade de vida dos moradores. Essa falta de desenvolvimento, inclusive, gera ou mantém outras questões como insegurança, violência e pobreza na região, como mostra a conversa entre Seu Antônio, Jaime e Roberto no segundo capítulo.

4.1.2 Vegetação

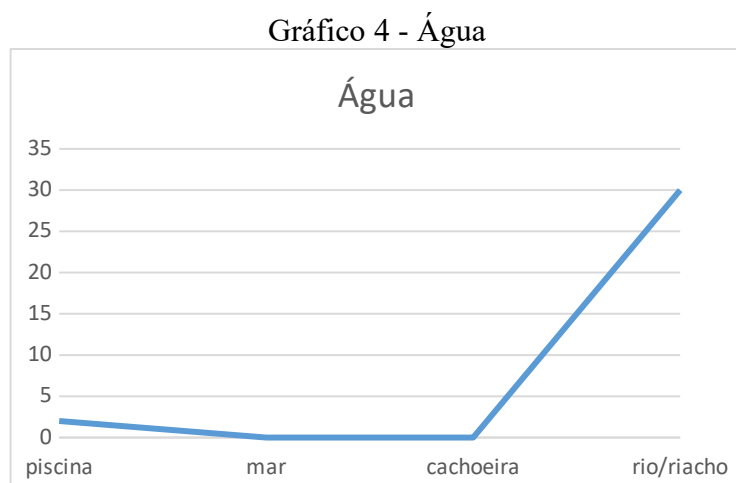
Gráfico 3 - Vegetação



Fonte: Elaborado pela autora.

Os 5% identificados como vegetação mais verde aparecem às margens do rio ou no parreiral da vinícola. A vegetação que prevalece em toda a série, com 95%, é seca, num bioma próprio do Brasil, a caatinga, que se adapta à aridez do solo e à escassez de água.

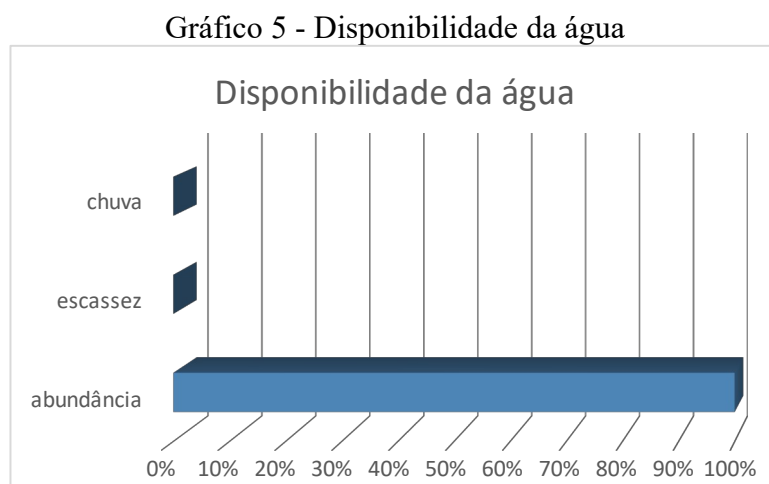
4.1.3 Água



Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa variável, não encontramos cenas no mar ou em cachoeiras. Exceto duas cenas em que Antônio mergulha na piscina e tenta se afogar após descobrir o envolvimento de Leandro com Isabel e Celeste, predominam as imagens feitas no Rio São Francisco (de valor econômico, social e cultural para o Brasil, e está presente em inúmeras narrativas audiovisuais, literárias e até mesmo musicais).

4.1.4 Disponibilidade da água

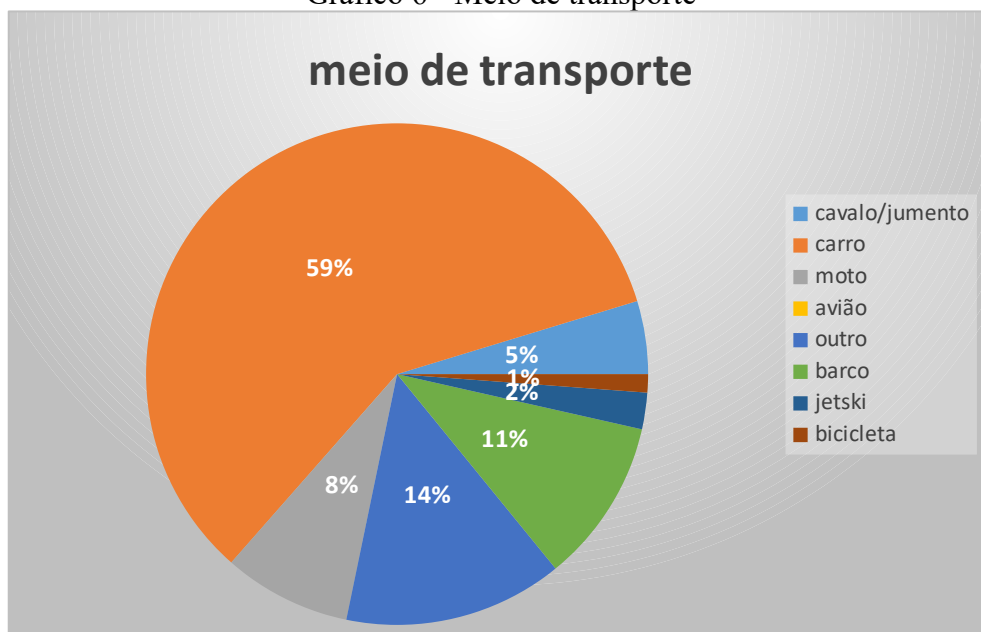


Fonte: Elaborado pela autora.

A seca tem castigado o Nordeste historicamente. Esse fator esteve presente em muitas narrativas sobre a região, tanto na literatura quanto na mídia, mas em *Amores Roubados* isso não é um conflito. Não há falta d'água. Dito de outro modo, convive-se com o clima seco, mas a água existe em abundância. No primeiro capítulo, por exemplo, o protagonista Leandro apresenta a vinícola a turistas falando sobre a abundância da água na localidade.

4.1.5 Meio de transporte

Gráfico 6 - Meio de transporte

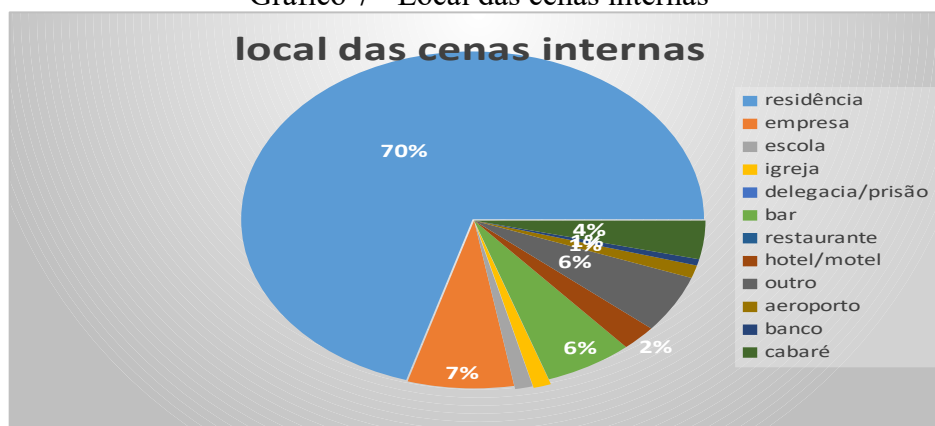


Fonte: Elaborado pela autora.

Os meios de transporte que acentuaram-se na série foram carros e motos. Mesmo havendo cenas no aeroporto, o avião, previsto na ficha de análise como uma das possibilidades, não foi encontrado. Por outro lado, na alternativa **outro**, foram encontrados outras opções não previstas, tais como bicicleta, jet ski e barco, o que é compreensível, já que muitas cenas da série se passam no Rio São Francisco. Por outro lado, cavalos só aparecem em dois capítulos, em ambos sendo usados por figurantes: no quarto, durante a festa de São Miguel, e no sexto, quando um homem passa no local da morte de Leandro.

4.1.6 Local das cenas internas

Gráfico 7 - Local das cenas internas



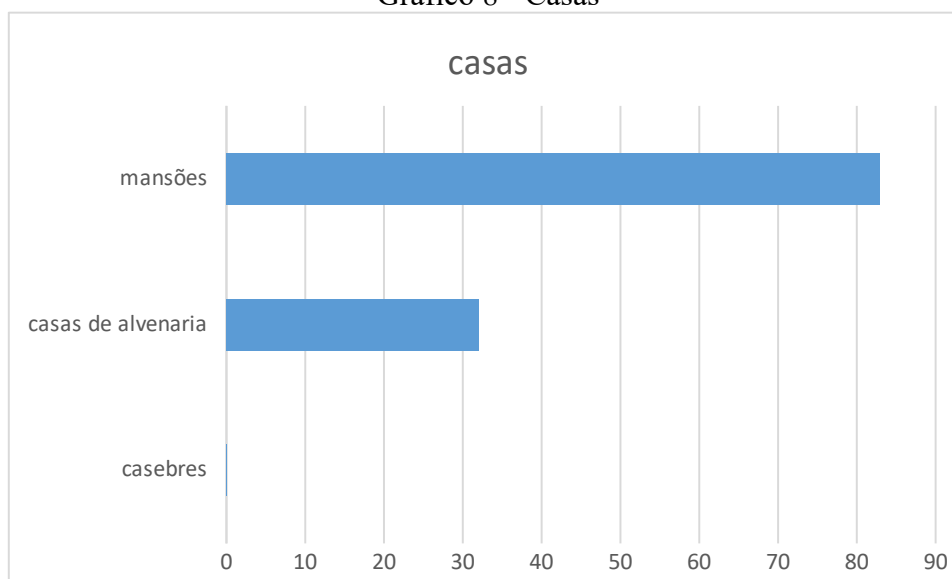
Fonte: Elaborado pela autora.

Como nos mostra o gráfico acima, essa foi a ordem dos locais das cenas internas da série: residência (70%), empresa (7%), outro (12%), bar (6%), hotel/motel (3%), e escola e igreja empatados, com 1%. Há algumas informações importantes de serem mencionadas nesse quadro: na opção **outro**, foram encontradas cenas num cabaré, aeroporto e banco.

As opções **delegacia/prisão** e **restaurante** não aparecem na série, o que nos leva às seguintes inferências: não existem cenas numa delegacia/prisão porque nenhum dos envolvidos com os crimes na narrativa responderam a eles, apesar do delegado existir e ser corrupto, como veremos à frente; a falta de cenas em espaços como restaurantes, por exemplo, reforçam a ideia de que não há muitos espaços de socialização no seriado, como já abordamos na variável que tratava das ruas. A escolinha de sanfona da vinícola, por fim, aparece em apenas dois capítulos, em cenas onde Isabel e Leandro flertavam, e as aulas aconteciam debaixo das árvores.

4.1.7 Casas

Gráfico 8 - Casas



Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse quesito, as casas que se sobressaíram enquanto cenário foram as três mansões (84%) existentes na série: a de Seu Antônio Braga, fundador da vinícola, a de Isabel e Jaime (sua filha e genro), e a de Cavalcanti e Celeste (donos da Mangobras). Em segundo lugar, aparecem as casas de alvenaria, pertencentes à Leandro, Fortunato e Deocleci. Não existem casebres na série, o que pode significar uma certa melhora na qualidade de moradia dos habitantes de Sertão.

4.1.8 Vestimentas

Gráfico 9 - Vestimentas



Fonte: Elaborado pela autora.

Entre as opções **casual**, **formal** e **couro**, prevalece a primeira em quase todas as cenas do seriado. Em apenas um capítulo, no primeiro, os personagens usam roupas formais durante um jantar na casa de Cavalcanti e Celeste. Já as roupas e adereços de couro, surgem em três capítulos: no quarto, durante a Festa de São Miguel, sendo usados pelos meninos da orquestra de sanfonas, por Caju e Castanha (dupla de emboladores de Pernambuco) e figurantes; no quinto e no nono, sendo o capacete e a jaqueta usados por Bigode; e no sexto, usado por um figurante que encontra o carro onde Leandro morreu.

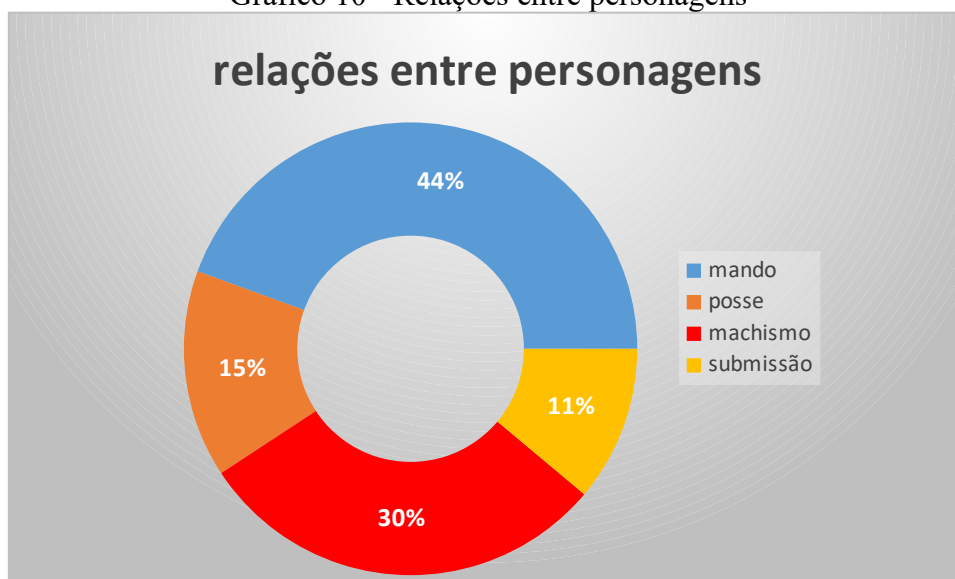
Figura 2 - Caju cantando embolada durante a Festa de São Miguel



Fonte: GloboPlay.

4.1.9 Relações entre personagens

Gráfico 10 - Relações entre personagens



Fonte: Elaborado pela autora.

Das relações entre os personagens previstas na ficha de análise, estavam: **mando**, **posse**, **machismo** e **submissão**. Em primeiro lugar, vem o **mando**, com 44%: na série, esse tipo de relação surge como uma possibilidade encontrada por Jaime para lidar com o conflito da traição de sua esposa Isabel.

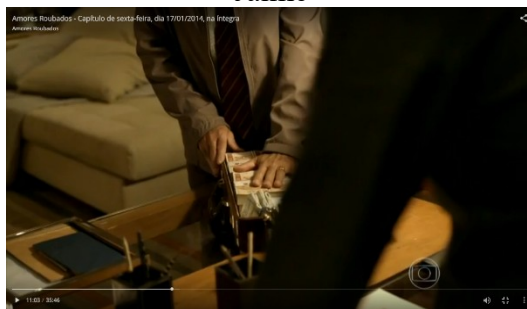
Numa espécie de busca por honra, Jaime, que representa uma espécie de coronelismo moderno, conta com seus capangas para resolverem o que o senso comum chama de trabalho sujo, encomendando a morte de Leandro numa farsa ainda maior: ele força o francês Oscar, professor de sanfona na escola da vinícola, a usar a identidade de Leandro e ir para São Paulo, e inventa que o sommelier fugiu após dar um golpe na empresa. Com isso, Jaime também pretendia que Isabel se sentisse traída e abandonada por Leandro, como ele se sentiu em relação à esposa.

Essa estrutura montada e sustentada pelas relações de mando se evidenciam não só pelas personagens de João e Bigode (que passam metade da série, mais precisamente 05 capítulos, na obrigação de resolver a morte de Leandro não só a executando, como apagando vestígios, garantindo que Oscar viaje e perseguindo e tentando matar também Fortunato - quando o mesmo descobre a farsa montada em torno da morte do amigo -), mas também pela figura do delegado.

Esse personagem entra na série reforçando ainda mais essas relações de mando, envolvendo também algo que não prevemos na ficha, que é a corrupção. Por acaso, enquanto investigava o tráfico de drogas na região, o delegado descobre, através de uma ligação grampeada do telefone de Bigode, que Jaime havia encomendado a morte de Leandro. Em vez de seguir com a investigação, o delegado procura Seu Antônio, sogro de Jaime e fundador da vinícola, para saber o que o ele deseja fazer ao se deparar com o fato. Este, por sua vez, tenta interferir no caso sugerindo ao genro que se entregasse à polícia, mas acaba morrendo durante a discussão.

Após o enterro, o delegado dessa vez procura o próprio Jaime e confirma não só a relação de mando presente, como a corrupção que envolve o seu trabalho ao receber o suborno do acusado. Essa cena acontece no último capítulo.

Figura 3 - Delegado recebe suborno de Jaime



Fonte: GloboPlay

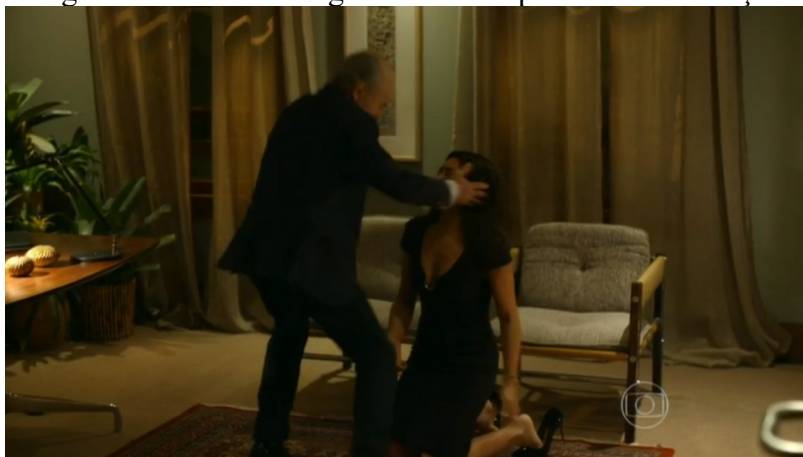
Nesse contexto, nenhum dos envolvidos nos crimes são responsabilizados. Jaime compra o delegado e morre em seguida, numa discussão com Antônia. João mata Bigode e depois não surge mais na série, mas seu paradeiro também não é revelado.

Enquanto as relações de mando se dão num ambiente subjetivo de influência, no geral, as relações afetivas são marcadas e tem como ponto central o machismo, a posse e a submissão. Celeste, por exemplo, apesar de ter um caso extraconjugal com Leandro, se mostra extremamente possessiva quando desconfia que o amante possa estar envolvido com outra mulher.

Essas questões se aprofundam ainda mais principalmente se analisadas no contexto matrimonial dos personagens. Jaime, por exemplo, também é machista com a esposa, sempre no sentido de dominá-la de várias maneiras, seja questionando a cor do esmalte usado pela mulher ou a levando à força para casa durante uma festa, depois de desconfiar que ela poderia estar o traindo.

Já Roberto (Osmar Prado), mesmo aparentando amar a esposa Celeste, a agride verbal e fisicamente após descobrir seu envolvimento com Leandro. Em seguida, a humilha obrigando-a a ler todos os e-mails que enviou para o amante.

Figura 4 - Cavalcanti agride Celeste após descobrir traição



Fonte: GloboPlay

Nesse contexto, as esposas se encaixam numa posição de submissão. Se por um lado Isabel sempre seguiu as ordens de Jaime, Celeste, até então mais livre, é agredida, mas não denuncia o marido. Ao contrário, pede uma nova chance para retomarem o casamento.

Mas o machismo também vai além das relações matrimoniais. No primeiro capítulo da série, uma das cenas se passa no interior da sede da vinícola, quando uma mulher procura Jaime depois de ser agredida pelo marido. Ambos são seus funcionários, e ele pede para que um terceiro empregado cheque quem está com a razão e demita o outro, alegando que não queria polícia dentro da empresa.

Esses pontos levantados a partir da análise das relações entre os personagens nos levam ao que explica Albuquerque (2003), se tratando do nordestino e algumas de suas questões de gênero:

O nordestino é, pois, um ponto de encontro entre um certo número de acontecimentos históricos, é fruto de um conjunto de operações de construção de um sujeito histórico, de um sujeito regional, de um personagem extremamente importante para a história política e cultural do Brasil contemporâneo. Pensamos que estudar sua emergência, suas formas de aparecer e de ser, é extremamente importante para se entender a história dos embates regionais no Brasil do século XX e, mais ainda, para desnaturalizar as figuras e os papéis de gênero, fazendo-os retornar à sua historicidade, à sua dispersão constitutiva, permitindo pensar outras formas possíveis de ser homem e mulher no Nordeste, para além do estereótipo do macho e sua companheira submissa. Desconstruir estas falas que inventaram o falo como significante nuclear de uma forma de ser regional, de uma identidade regional é questionar a própria legitimidade social, a que assistimos até nossos dias, para a estrutura hierárquica e autoritária de gênero, dominante na sociedade nordestina, acompanhada da própria legitimidade social para atos de violência contra o feminino e de desprezo, medo e ressentimento por tudo que ele representa. (ALBUQUERQUE, 2003).

Ou seja, de acordo com o autor, é importante estudar o nordestino para compreender não só as disputas da região, mas principalmente as questões de gênero que se estabeleceram

no Nordeste e possíveis desconstruções a elas. O homem como macho e membro mais forte da família, ao lado de uma esposa submissa, são figuras marcadas no imaginário, como se essas fossem as posições naturais que cada um devem ocupar no seio da família. No entanto, esse modelo familiar está presente de uma maneira tão incisiva no imaginário que legitima violências de natureza físicas e psicológicas contra as mulheres.

A seguir, serão apresentados o primeiro e décimo capítulo, que abrem e encerram *Amores Roubados*, numa perspectiva de análise através da hermenêutica simbólica proposta por Gilbert Durand.

4.2 HERMENÊUTICA SIMBÓLICA

4.2.1 Hermenêutica simbólica do primeiro capítulo

O primeiro capítulo da série em questão começa com uma cena de perseguição. Leandro (Cauã Reymond) usa um carro para fugir de João (Irândhir Santos), Bigode de Arame (César Ferrario) e Jaime (Murilo Benício), que o seguem. Ele encontra uma arma dentro do carro e passa a trocar tiros com Bigode, o que nos remete aos símbolos diairéticos (regime diurno), com a separação cortante (PITTA, 2017) entre o bem e o mal, além da luta através das armas.

Figura 5 - Bigode atira em Leandro durante perseguição



Fonte: GloboPlay

Em seguida, há a imagem feita do alto do Raso da Catarina (BA) que dá uma visão geral do lugar, confirmando ao telespectador que a história se passa no Nordeste. Essa visão faz parte dos símbolos espetaculares (regime diurno), como se fosse o olhar de Deus sobre nós.

Figura 6 - Imagem do alto do Raso da Catarina (BA)



Fonte: GloboPlay

Posteriormente, captamos a imagem de Antônia (Isis Valverde) praticando bungee jump na região. Ela se joga de uma ponte na presença dos amigos, mas com toda a proteção necessária, e se diverte. Nesse caso, a queda da personagem não se trata daquela presente no regime diurno, mas no regime noturno com a inversão ou o eufemismo presente na imagem.

Figura 7 - Antônia pratica bungee jump



Fonte: GloboPlay

Na vinícola, após Leandro falar com Cavalcanti e Celeste e o casal deixar o lugar, temos mais uma vez uma imagem do alto, pertencente aos símbolos espetaculares (regime diurno), como se Deus estivesse olhando para o local.

Figura 8 - Imagem do alto da vinícola



Fonte: GloboPlay

Em casa, Isabel surge com roupas brancas, que nos remetem à pureza e aos símbolos espetaculares. Ela também faz uso de remédios, que, interpretamos como uma arma (símbolos diairéticos), já que passou a fazer uso de medicamentos psicoterap depois da morte da mãe, como um mecanismo para ajudá-la a enfrentar a angústia diante dessa perda. Em seguida, Isabel se levanta da cama para atender o telefone e podemos ver a imagem desfocada de Santa Isabel, de quem a personagem é devota (as armas espirituais/símbolos diairéticos).

Figura 9 - Isabel tomando remédios



Fonte: GloboPlay

Figura 10 - Isabel ao telefone e a imagem de Santa Isabel



Fonte: GloboPlay

Durante o almoço, estão sentados João, Isabel e Jaime, esse por sua vez no lugar principal da mesa, sua ponta, na simbologia ascensional de rei, chefe e pai, na constelação o cetro e o gládio do regime diurno.

Figura 11 - Jaime na ponta da mesa



Fonte: GloboPlay

Na próxima imagem, temos Antônia e Ana Clara conversando num lugar alto, o que nos remete aos símbolos de ascensão, de elevação. O horário da cena é próximo ao pôr-do-sol, ligado aos símbolos espetaculares onde há o isomorfismo entre céu e luminoso. Tanto os símbolos ascensionais quanto os espetaculares pertencem à constelação o cetro e gládio do regime diurno.

Figura 12 - Ana Clara e Antônia



Fonte: GloboPlay

Na mansão dos Favais, Jaime e Isabel conversam sobre Antônia. Enquanto o pai se encontra numa posição de elevação e verticalidade (símbolos ascensionais), a mãe está sentada lendo um livro intitulado *O Limite*, nesse caso envolvendo os símbolos espetaculares como o olho e o verbo, na busca pelo conhecimento.

Figura 13 - Jaime de pé e Isabel lendo



Fonte: GloboPlay

Abaixo, temos a cena onde João olha uma foto da família Favais. Em seguida, ele apaga os rostos de Jaime e Isabel e faz um montagem adicionando a própria imagem ao lado de Antônia, por quem tinha uma obsessão. Nesse sentido, temos símbolos ascensionais, já que como explica Pitta (2017), “o simbolismo ascensional se coloca como a reconquista de uma potência perdida”.

Figura 14 - João faz montagem de foto com Antônio



Fonte: GloboPlay

Novamente na vinícola, Jaime repreende Leandro por sumiços durante o trabalho. Na imagem, temos Jaime mais uma vez numa posição de chefe, de rei (símbolos ascensionais de elevação) e Leandro, ainda que de pé, numa posição de subordinado ao patrão.

Figura 15 - Jaime, sentado, conversa com Leandro



Fonte: GloboPlay

Para representar a chegada da noite, temos a imagem abaixo. Esse tipo de imagem é utilizada ao longo de toda a série, demonstrando a passagem do tempo, presente nos símbolos cíclicos do regime noturno. O céu, até então claro, vai escurecendo rapidamente (a imagem vai acelerando) até que se tenha certeza que já é noite na série. O mesmo ocorre ao contrário, quando se pretende demonstrar a chegada do dia.

Figura 16 - Céu (passagem de tempo)



Fonte: GloboPlay

Celeste e Cavalcanti recebem os amigos para um jantar em sua mansão. Todos à mesa, Leandro conduz os convidados para uma degustação de vinho às cegas. Com a venda nos olhos, ocorre o símbolo de inversão do regime noturno. A cegueira, ainda que momentânea faz parte dos símbolos nictomórficos, da constelação as faces do tempo, do regime diurno. No entanto, na cena em questão o eufemismo se dá porque os convidados vendam os olhos e falam de boas memórias ou gostos que aquele vinho os remete. As taças e o vinho, inclusive, fazem parte dos símbolos de intimidade, do regime noturno.

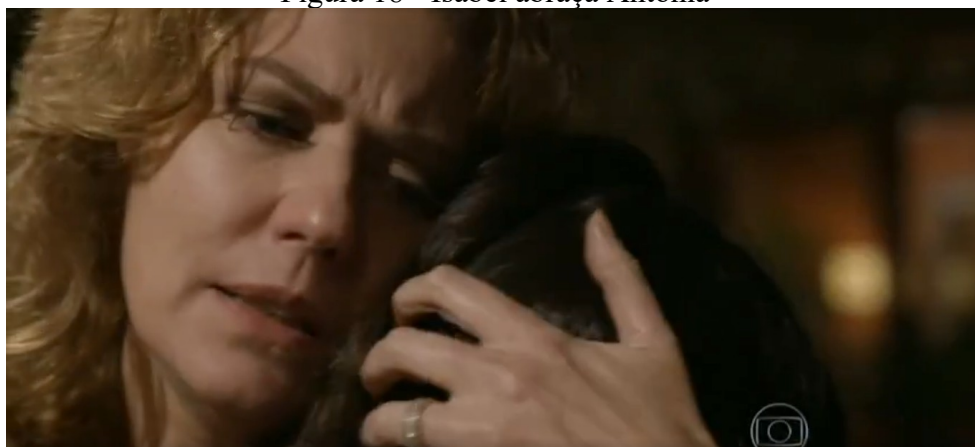
Figura 17 - Degustação às cegas



Fonte: GloboPlay

Ao chegar em casa após o jantar na casa de Cavalcanti e Celeste, Jaime discute com Antônio porque ela não quer assumir a empresa da família. Em seguida, Isabel consola a filha num abraço, evidenciando símbolos de intimidade (regime noturno) com gestos de carinho.

Figura 18 - Isabel abraça Antônio



Fonte: GloboPlay

João compra uma arma a Bigode e começa a treiná-la numa região mais afastada. Aqui há o símbolo diairético da luta com as armas, da constelação o cetro e o gládio, ligados ao regime diurno.

Figura 19 - João treina tiro ao alvo



Fonte: GloboPlay

Nesse momento, o público já sabe que Celeste tem um caso extraconjugal com Leandro. Os dois estão na cama, na casa de Leandro, quando Celeste desenha um “C” dentro de um coração no peito do amante, indicando símbolos de intimidade pela relação que eles mantêm.

Figura 20 - Celeste e Leandro



Fonte: GloboPlay

No início do capítulo, Antônio foi deixada por Leandro no meio da estrada. Ela procura carona por muito tempo e começa a se desesperar. Com o enquadramento da atriz no plano contra-plongée, aqui temos uma imagem relacionada à constelação o cetro e o gládio, do regime diurno, com símbolos de ascensão, numa ideia de elevação.

Figura 21 - Antônio à procura de carona



Fonte: GloboPlay

Encerrando o capítulo, temos mais um símbolo de intimidade, ligado ao regime noturno, com gestos de carinho e amizade entre Leandro e Fortunato (seu melhor amigo, que passa o alerta durante toda a série sobre o perigo de se envolver com várias mulheres ao mesmo tempo). Essa relação de intimidade é reforçada ao longo de toda a narrativa, com os personagens muitas vezes se referindo um ao outro como irmãos.

Figura 22 - Leandro e Fortunato se abraçam

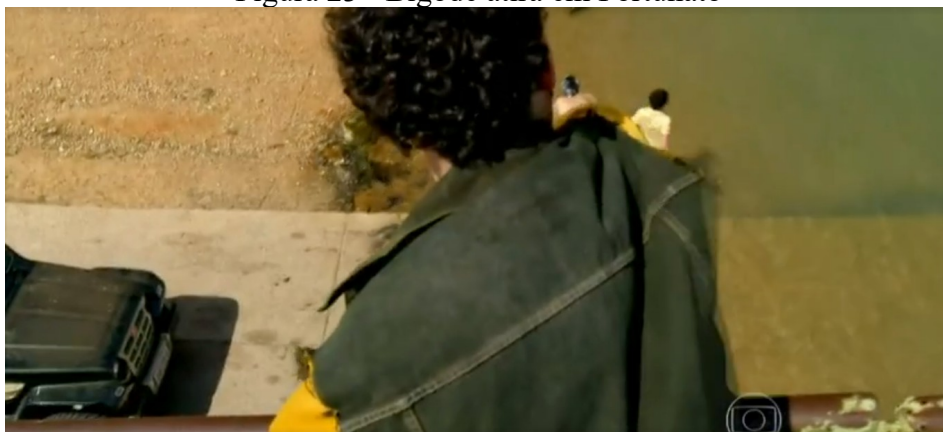


Fonte: GloboPlay

4.2.2 Hermenêutica simbólica do segundo capítulo

Abrindo o último capítulo da série, Bigode, do alto, atira em Fortunato. Nesse caso, Bigode se encontra numa posição de elevação ligada aos símbolos ascensionais. E a arma que utiliza pertence aos símbolos diairéticos, com a luta através das armas. Tanto os símbolos ascensionais quanto os diairéticos fazem parte da constelação o cetro e o gládio, do regime diurno.

Figura 23 - Bigode atira em Fortunato



Fonte: GloboPlay

Em seguida, Jaime e Isabel surgem com roupas escuras após o velório de Seu Antônio. Essa escuridão presente nas roupas dos personagens está ligada aos símbolos nictomórficos, da constelação as faces do tempo, do regime diurno. Na mesma imagem, Jaime aparece

mais uma vez numa posição de elevação em relação à Isabel, numa simbologia ascensional, da constelação o cetro e o gládio, do regime noturno.

Figura 24 - Jaime e Isabel após enterro



Fonte: GloboPlay

Ainda na mesma cena, Isabel saca uma arma e a aponta para Jaime, o confrontando sobre a morte de Leandro. Mais uma vez, a luta com as armas aparecem como referência aos símbolos diiréticos, da constelação o cetro e o gládio, do regime diurno.

Figura 25 - Isabel saca arma e aponta para Jaime



Fonte: GloboPlay

Após essa briga, Jaime decide internar a esposa numa clínica psiquiátrica. Enquanto espera os funcionários da clínica chegarem, ele observa a esposa desacordada e lembra dela nos momentos em que eram felizes. Como podemos observar, embora que envolta na escuridão (símbolos nictomórficos), Isabel ainda usava roupas claras (pureza dos símbolos espetaculares). Assim, interpretamos como se ela fosse o lado bom da vida para Jaime, mesmo em

meio aos problemas da vida. Desse modo, há também símbolos de inversão, numa espécie de eufemismo em relação à situação e a tudo que Isabel representava para Jaime.

Figura 26 - Isabel na memória de Jaime



Fonte: GloboPlay

À noite, enquanto Cavalcanti e Deocleci assistem em suas casas à reportagem sobre a morte de Seu Antônio, Celeste e Carolina, respectivamente, aparecem na porta numa referência aos símbolos ascensionais de elevação, da constelação o cetro e o gládio do regime diurno.

Figura 27 - Celeste de pé enquanto Cavalcanti assiste



Fonte: GloboPlay

Figura 28 - Carolina de pé enquanto Deocleci assiste



Fonte: GloboPlay

No meio do mato, durante a noite, João mata Bigode com vários tiros. Nesse contexto, a noite está ligada aos símbolos nictomórficos (escuridão), da constelação as faces do tempo, do regime diurno. A arma, por sua vez, está relacionada aos símbolos diairéticos (à luta com as armas), da constelação o cetro e o gládio, do regime diurno.

Figura 29 - João mata Bigode



Fonte: GloboPlay

Após descobrir que seu pai encomendou a morte de Leandro, Antônia vai até a casa do namorado e acaba adormecendo ao relento, próximo a um penhasco. Ela acorda após ter um pesadelo com Leandro, onde ele pulava numa água escura e parada e não retornava mais. Nesse caso, encontramos símbolos nictomórficos, como a água estagnada, triste, que nos re-

mete um convite ao suicídio; além de símbolos catamórficos, como a queda do personagem que se joga na água.

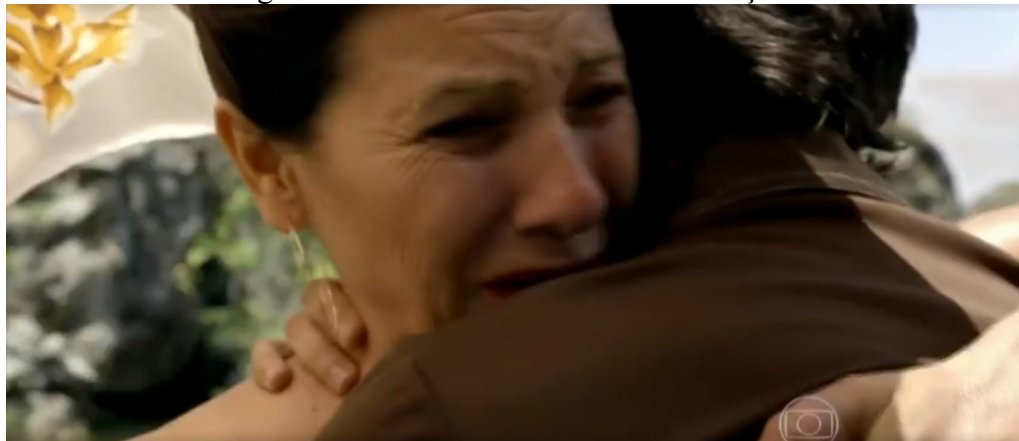
Figura 30 - Antônia tem pesadelo com Leandro



Fonte: GloboPlay

Fortunato decide deixar a cidade de Sertão para não ser morto pelos capangas de Jaime. No entanto, antes disso, ele se despede de Carolina, mãe de Leandro, a quem chama de tia. Ela demonstra preocupação e chora por não saber notícias do filho, mas Fortunato não conta que Leandro morreu, apenas a abraça, nos demonstrando símbolos de intimidade do regime noturno.

Figura 31 - Carolina e Fortunato se abraçam



Fonte: GloboPlay

Antônia liga para Jaime e pede que o pai a encontre na casa de Leandro. Mesmo sem entender, Jaime vai ao encontro da filha, a chama e ela inicialmente não responde. Nesse momento, temos uma imagem onde ambos se encontram em posição de elevação, com os símbolos ascensionais, também em relação à natureza.

Figura 32 - Jaime e Antônia na beira do penhasco



Fonte: GloboPlay

Jaime e Antônia discutem e, após ela revelar que está grávida de Leandro, o pai acaba caindo do penhasco. Nesse momento, temos o símbolo catamórfico da queda, ligados à constelação as faces do tempo, do regime diurno.

Figura 33 - Jaime cai do penhasco

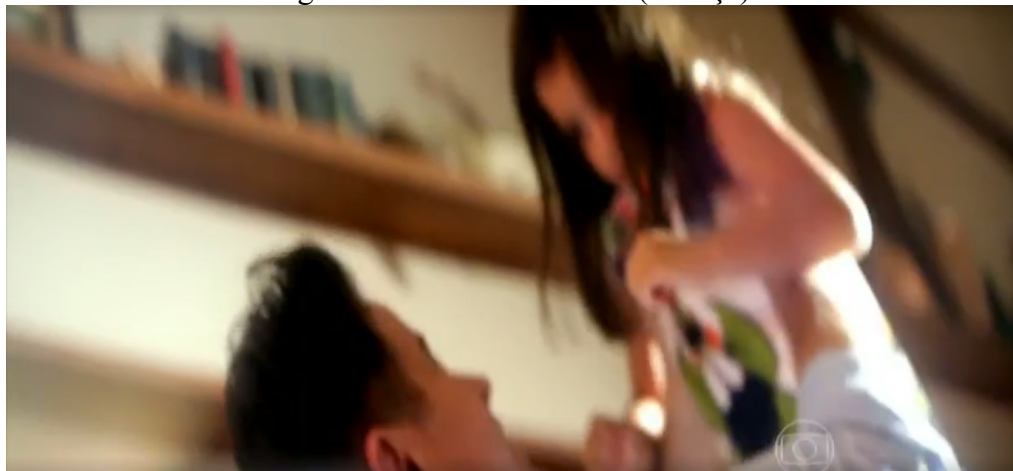


Fonte: GloboPlay

Desesperada, Antônia desce e encontra o pai prestes a morrer. Muito machucado, a última palavra que Jaime consegue pronunciar é o nome da filha, e morre em seus braços. Em

seguida, temos uma cena que poderia ser uma memória dos dois: Jaime conta histórias a Antônia, ainda criança, e a pega nos braços, colocando a filha numa posição de elevação presente nos símbolos ascensionais. Vale mencionar que a cena é um pouco desfocada e apresenta, em toda sua extensão, uma forte luz branca, que compõe os símbolos espetaculares. Tanto os símbolos ascensionais quanto os espetaculares formam a constelação o cetro e o gládio do regime dirno.

Figura 34 - Jaime e Antônia (criança)



Fonte: GloboPlay

Em seguida, temos imagens de toda a vinícola seca, provavelmente na ideia de que era Jaime que cuidava da empresa e Antônia já não queria assumi-la. Com isso, surgem novamente os símbolos cíclicos, que envolvem imagens das estações da natureza ou o sentido da árvore, etc. Esses símbolos compõem a estrutura copulativa (dramática/sintética) do regime noturno.

Figura 35 - Vinícola seca



Fonte: GloboPlay

Por fim, encerrando o último capítulo da série, vemos Isabel, Antônia e Leandro (filho) na beira do Rio São Francisco. Aqui estão presentes símbolos de inversão, com o eufemismo em relação às situações traumáticas que as duas viveram, e símbolos de intimidade, com gestos de carinho entre os três. Os símbolos de inversão e de intimidade formam a estrutura digestiva (mística) do regime noturno.

Figura 36 - Leandro (filho), Antônia e Isabel no Rio São Francisco



Fonte: GloboPlay

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fato que a televisão há muito se consolidou como um meio de comunicação com um papel de destaque e importância se tratando de entretenimento. A serialização usada nas mais diversas artes foi ajudando a criar um modelo de se fazer séries em larga escala. Nesse sentido, *Amores Roubados* é mais uma série que nos comprova o quanto é válido e certo o recurso que a televisão usa de adaptar obras literárias para narrativas audiovisuais.

Os resultados desta pesquisa contrariam a hipótese inicial (LAGO, RIBEIRO e PRADO, 2014), que vê a região como próspera economicamente e enquanto lugar para onde se pode voltar em busca de novas perspectivas profissionais. Isso acontece, de fato, através do personagem Leandro, protagonista da série, que estudou em São Paulo, voltou para Sertão e conseguiu trabalhar na vinícola como o melhor sommelier. No entanto, acreditamos que isso não se estende aos outros personagens, muito menos à própria cidade.

Como já mencionamos, o município ainda tem um desenvolvimento muito pequeno: sem calçamento, asfalto que se resume às estradas, poucos espaços de socialização, etc. Nesse universo narrativo, o Nordeste ainda é representado como uma região seca e pouco desenvol-

vida, ou praticamente esquecida, onde há espaço para que as pessoas ricas e influentes ditem como as coisas acontecem. As relações sociais, sejam elas afetivas ou profissionais, ainda são marcadas pelo mando, posse, machismo e submissão.

Comparando o perfil dos personagens, é fácil perceber que nem todos têm suas particularidades expressas na série, seja por uma questão de abordagem, construção de enredo ou até mesmo na posição que ocupam quanto à importância de cada papel no desenrolar da trama.

Nesse sentido, *Amores Roubados* se destacou na abordagem do modo de vida presente no Nordeste a partir de uma narrativa envolvente, com alguns personagens que crescem durante a narrativa. O ser humano interpreta sua realidade envolvendo diversos símbolos, dando a eles uma posição de importância que pode mudar com o tempo, de acordo com suas vivências e com o contexto social em que esteja inserido.

Antônia (Isis Valverde), por exemplo, vai se entregando às experiências e conflitos que surgem de maneira intensa, firme e corajosa, seja pelo fato de voltar da Europa decidida a não seguir a profissão que não deseja ou mesmo quando aposta tudo e vive seu romance com Leandro. Ela era diferente de sua mãe no sentido de coragem, de entrega, de um mergulho intenso em cada experiência vivida, especialmente em sua relação com Leandro (Cauã Reymond), que a fez brigar com seu pai ao ponto de ele cair de um precipício ao saber que a filha estava grávida do mesmo homem que teve um caso com sua mulher, o qual mandou assassinar.

Já Isabel (Patrícia Pillar), mãe de Antônia, embora demonstrasse instabilidade emocional causada desde a perda da mãe e submissão cada vez maior ao marido, vê sua vida mudar ao se apaixonar por Leandro. Esse sentimento proporcionou-a outras formas de significação do que ela, até então, entendia sobre amor, desejo, etc. Isabel desabrocha, cresce como mulher, fazendo coisas simples que não eram de sua personalidade, como pintar as unhas com cores mais fortes.

Jaime (Murilo Benício) representa um coronelismo moderno, com influência e poder sobre a família e até mesmo na vida dos funcionários de sua empresa. Quando se depara com a traição da esposa, enfrenta o conflito numa espécie de busca por honra, pensa em matar Isabel e encomenda a morte de Leandro. Cavalcanti (Osmar Prado), ao saber do caso que Celeste (Dira Paes) tinha com o sommelier, perdoa a esposa, mas antes passa dias agredindo-a e humilhando-a. Infelizmente, isso ainda diz muito sobre nosso país, já que a violência contra a mulher ainda é alarmante em todas as regiões.

Ainda se tratando de serialização, a narrativa de *Amores Roubados* gira em torno do mistério da morte de Leandro (o primeiro capítulo abre com a sequência da perseguição no Raso da Catarina (BA), seguida de um flashback do que aconteceu há 4 meses, no sentido de explicar como a história se desenvolveu até as primeiras cenas da série. Ou seja, aqui, a tipologia da repetição (Eco, 1989) continua sendo utilizada de acordo com a necessidade do público de se identificar e desvendar os mistérios da narrativa. Isso diminui a qualidade das narrativas? É certo que não. De outro modo, como se explicaria o sucesso das telenovelas no Brasil ou dos filmes das sagas de super-heróis, por exemplo, que movimentam milhões na indústria cinematográfica?

Narrativamente, é interessante e importante propor mudanças que acompanhem a realidade ou, pelo menos, tratar novos conflitos. Isso existe em *Amores Roubados* quanto à seca. Ela existe, mas se convive com ela. De maneira geral, essa história poderia ter se passado também em outras regiões do país, com as devidas correções, é claro, em relação a cada cultura. Ou seja, o que acontece no Nordeste também pode acontecer em outras regiões, desde que as narrativas estejam alinhadas à cultura de cada local.

Por fim, se tratando da hermenêutica simbólica, em *Amores Roubados* prevalecem os símbolos ascensionais de elevação, da constelação “o cetro e o gládio” do regime diurno de imagem. Em seguida, aparecem também símbolos espetaculares, diairéticos, nictomórficos e catamórficos. Quanto ao regime noturno, estão presentes símbolos de intimidade, inversão e cíclicos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. **Nordestino**: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. Fortaleza: Editora Verde Mares, 1998.

AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Gabriela**: Cravo e Canela. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMODEO, Tereza. *A opção pela literatura na televisão brasileira: o exemplo das minisséries da Rede Globo*. In: **Revista Cadernos de Comunicação**, v. 22, n. 1, ed. jan/abr, ano 2018. Santa Maria, 2018. Pags: 123-141.

AMORES Roubados. Direção-geral: José Luiz Villamarim. [S.l.]: Globo Filmes, 2014.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.

BRASIL. Decreto nº 5.820, de 29 de abril de 2006. Dispõe sobre a implementação do SBTVD-T e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5820.htm . Acesso em: 29 set. 2019.

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. (Coord.). *A deusa ferida: por que a Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

CORDEL Encantado. Direção-geral: Amora Mautner. [S.l.]: Globo Filmes, 2011.

CRUZ, Renato. *TV digital no Brasil*. São Paulo, ed. Senac, 2008.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões** (vol.I e II). 1902. Ed. Três, São Paulo.

CULLER, Jonathan. **Literary theory**. New York: Sterling Publishing, 2009.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Les structures anthropologiques de l' imaginaire. Paris: Dunod, 1992).

ECO, Umberto. *A inovação do seriado*. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Kepós, 2012.

GABRIELA. Direção: Walter Avancini e Gonzaga Blota. [S.l.]: Globo Filmes, 1975.

GRANDE Sertão: Veredas. Direção: Walter Avancini. [S.l.]: Globo Filmes, 1985.

- HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HOJE é dia de Maria. Direção: Luiz Fernando Carvalho. [S.I.]: Globo Filmes, 2005.
- IBGE <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101670.pdf>
- JERÔNIMO: o herói do Sertão. Direção: Dionísio Azevedo e Gonzaga Blota. TV Tupi, 1972.
- JOST, François. **De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme**. Paris: CNRS, Éditions, 2011.
- LAGO, F; RIBEIRO, I; PRADO, D. **Representação da Cultura Nordestina: uma análise comparativa entre O Auto da Compadecida e Amores Roubados**. Intercom.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- LORÊDO, J. *Era uma vez... a televisão*. São Paulo: Alegro, 2000.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. São Paulo: Lafonte, 2018.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____, *O controle dos meios de comunicação*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- MITTEL, Jason. **Television and American Culture**. New York: Oxford, 2009.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. *Narrativas Complexas na Ficção Televisiva*. In: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 21-37.
- NETO, João Cabral de Melo. **Morte e Vida Severina**. São Paulo: Ed. Objetiva, 2016.
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. **O Nordeste como inventiva simbólica: ensaios sobre o imaginário cultural e literário**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião: SUDENE, Nordeste. Planejamento e conflito de classes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- ONDE Nascem os Fortes. Direção-geral: José Luiz Villamarim. [S.I.]: Globo Filmes, 2018.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2. ed. Curitiba: CRV, 2017.
- QUEIROZ, Eça de. **Os Maias**. São Paulo: Sá Editora, 2001.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2019.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Juremir Machado da. **Diferença e descobrimento. O que é imaginário?** A hipótese do excedente de significação / Juremir Machado da Silva. - Porto Alegre: Sulina, 2017.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VALA, Jorge. Sobre as Representações Sociais: para uma epistemologia de senso comum. Caderno de Ciências Sociais. Porto, Portugal. 1986.

VELHO Chico. Direção-geral: Luiz Fernando Carvalho. [S.I.]: Globo Filmes, 2016.

VERÍSSIMO, Érico de. **O Tempo e o Vento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VILELA, Joaquim Maria Carneiro. **A Emparedada da Rua Nova**. Recife: CEPE, 2013.

WIERZCHOWSKI, Leticia. **A Casa das Sete Mulheres**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.